Die Zürcher Malerei der Spätgotik.

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

WALTER HUGELSHOFER
von ILLHART (Thurgau).

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. J. Zemp.

ZÜRICH :: 1928
Dissertationsdruckerei A.-G. Gebr. Leemann & Co.
Stockerstraße 64.

Die Zürcher Malerei der Spätgotik.

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

WALTER HUGELSHOFER
von ILLHART (Thurgau).

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. J. Zemp.

ZÜRICH :: 1928
Dissertationsdruckerei A.-G. Gebr. Leemann & Co.
Stockerstraße 64.

BIBLIOTHEEK
RIJKS
UNIV.
LEIDEN

Teildruck (Abschnitt B)
der als Neujahrsblatt der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
pro 1928 und 1929 erscheinenden Arbeit:
Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik
(1250—1550).

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507212_0058

Die Aufgabe.

Es könnte reizvoll genug erscheinen, die Kunst des Mittelalters im Stande Zürich, dem politischen und durch das Wirken Zwinglis bald auch dem geistigen Vorort der alten Eidgenossenschaft monographisch zu behandeln, einmal den Anteil Zürichs am Gesamtbilde der schweizerischen und darüber hinaus der deutschen Kunst des Mittelalters festzulegen. Bisher lag keine zusammenfassende, einläßlichere Arbeit über diesen Gegenstand vor. Zuerst hat sich Hardmeier im Neujahrsblatt 1843 der Zürcher Kunstgesellschaft damit befaßt, später haben Haendcke in seiner „Schweizerischen Malerei des 16. Jahrhunderts" (1892) und neuerdings (1924) Paul Ganz in seiner „Malerei der Frührenaissance in der Schweiz" diesem Thema besondere Kapitel gewidmet. Die größte Klärung aber brachte die Ausstellung alter Kunst im Zürcher Kunsthaus 1921, wo erstmals ein größerer Teil der fraglichen Gemälde in genügendem Licht nebeneinander zu sehen war.

Ein an Zahl nicht unbeträchtlicher Bilderbestand und ein umfängliches Archivmaterial ließen erwarten, daß sich eine Reihe von noch erhaltenen Werken mit überlieferten Namen verbinden ließe und wenigstens für die am häufigsten genannten Meister Peter Studer und Hans Leu d. Ae. ein rundes Bild herausgearbeitet werden könne. Es zeigte sich aber im Verlauf der Untersuchungen, daß dies nicht nur unmöglich ist, daß es, unerwartete Urkundenfunde vorbehalten, überhaupt nie möglich sein wird, da alle Handhaben zur Identifizierung von Meister und Werk fehlen. Unter solchen Umständen gewinnen die negativen Resultate — daß dies und jenes nicht so sein kann, wie man bisher annahm — positiven Wert, da sie immerhin der geschichtlichen Wahrheit mehr entsprechen als manche bisherige Konjektur. Es galt daher, sich darauf zu beschränken, die erhaltenen Werke, soweit es möglich war, in Gruppen zusammenzufassen, sie mit Notnamen zu belegen (sofern dies noch nicht geschehen war) und die zeitliche Abfolge aufzuzeigen. Ferner wurde versucht, den Wirkungsbereich der Stadt im angrenzenden Gebiet zu umschreiben, da gerade hier noch Irrtümer bestanden. Schließlich mußte bei dem dezimierten Bilderbestand ein Hauptanliegen sein, ihn durch Hinzufügen von im Ausland zerstreuten Werken zu äufnen, was wie zu erwarten, mit geringem, doch endlich nicht völlig ausbleibendem Erfolg, möglich wurde. Immerhin zeigte es sich, daß auch so noch die erhaltenen Werke nicht ausreichen, eine eigentliche Geschichte der alten Zürcher Malerei zu schreiben. Ein katalogartig aufzeigender Charakter war daher leider kaum zu umgehen.

Die Glasmalerei, die das Bild der alten Zürcher Kunst erst recht lebendig gemacht hätte, da sie künstlerisch z. T. auf höherer Stufe stand als die Wand- und Tafelmalerei, hatte auszuscheiden. An Skulpturen ist so wenig erhalten, daß sich keine zureichende Vorstellung von der Zürcher Plastik im Mittelalter mehr bilden läßt. Sie konnte daher füglich außer Acht gelassen werden. Die weitläufigen, durch das Fehlen brauchbarer Vor-

arbeiten sehr erschwerten Untersuchungen über den Buchholzschnitt und die Miniaturmalerei, die sich wegen der geringen Qualität des Materials beim ersten Gegenstand zudem nicht so recht lohnen, sind noch nicht zu einem abschließenden Ergebnis gediehen.

Mich breiter zu fassen hielt ich bei der geringen, das lokale Interesse selten übersteigenden Qualität des zur Behandlung stehenden Materials für verfehlt. Eingehende Bildbeschreibungen unterließ ich, da die Abbildungen über das Inhaltliche genügend Aufschluß geben. Farbangaben waren in jenen — bei Fresken selbstverständlichen, bei Tafelgemälden leider allzu häufigen — Fällen, wo durch spätere durchgreifende „Restaurationen" die alte farbige Erscheinung verändert wurde, zu unterlassen. In allen jenen leider die Mehrzahl bildenden Fällen, wo es nicht gelang, urkundlich gesicherte Meisternamen mit erhaltenen Arbeiten in Zusammenhang zu bringen, unterließ ich es, das Archivmaterial im Text heranzuziehen. Als unnötiger Ballast, der zur Klärung der Verhältnisse nichts beiträgt, hätte es den Fluß der Abhandlung nur gestört. Die Urkunden sollen, soweit sie mir bekannt wurden, im Anhang zum Abdruck gelangen. Es kann nicht die Absicht sein, eine Arbeit historisch-antiquarischer Art zu liefern, die sich zur Aufgabe stellte, alles Verlorene heranzuziehen. Im allgemeinen habe ich mich an das gehalten, was heute noch zu sehen ist, wenn natürlich auch alles irgend durch Pausen, Kopien oder Beschreibungen Überlieferte, soweit es für den entwicklungsgeschichtlichen Fortgang förderlich sein konnte, berücksichtigt wurde.

Auf Polemik — trotzdem dazu häufig genug Anlaß vorhanden wäre — habe ich mich im Allgemeinen nicht eingelassen. Ich hoffe, daß die Darstellung an sich für ihre Richtigkeit spricht. Die Hans Leu Frage, die durch unglückliche Umstände zur heikelsten des ganzen Themas gewordene, habe ich, was den jüngern Leu anbetrifft, schon vorher im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde (1923/24) zu lösen versucht. Die Lösung einer zweiten schwierigen Frage, der Nelkenmeisterfrage, habe ich bei Anlaß der Zuschreibung des Berliner Bildes in den „Berliner Museen" (1925) angedeutet. — Es ist unnötig, jedes Mal darauf hinzuweisen, daß dieses und jenes Bild und die Mehrzahl der Zusammenhänge und Ausblicke, wie auch einzelne Meister, hier zum ersten Mal vermerkt werden.

Die historischen Grundlagen schöpfte ich aus Dändlikers Geschichte des Kantons Zürich. Für einzelne Zeitabschnitte (Waldmann, Zwingli) benutzte ich die einschlägige Spezialliteratur von Gagliardi und Köhler. Eine gute Stütze boten ferner Salomon Vögelin: Das alte Zürich und besonders in topographisch-statistischer und inhaltlich-ikonographischer Hinsicht Konrad Escher: Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz.

Für Förderung der Arbeit habe ich zu danken den Herren Dr. Corrodi-Sulzer, Professor Escher, Kantonsbaumeister Fietz, Prof. Ganz, Prof. Hegi, Prof. Lehmann, Prof Zemp, von dem die Anregung ausging, und Prof. Ziegler.

Abb. 1. Zerstörtes Wandgemälde aus dem Fraumünster mit der Legende von der Gründung des Stiftes (nach Kopie).

Die Malerei vom Ausgang des alten Zürichkrieges bis zu Beginn der Reformation.

I. Stadt Zürich.

Es dauerte lange, bis sich das unterlegene Zürich von den Schäden des Bürgerkrieges erholt hatte, und als es soweit war und man wieder an Ausschmückung der Gebäude mit Malereien und Altären denken konnte, hatte sich die künstlerische Ausdrucksweise völlig geändert. Aus dem idealistischen, internationalen Stil des 14. Jahrhunderts, der sich bei uns noch weit ins 15. hinüberzog, war ein realistischer, oftmals enger und kleinbürgerlicher geworden. Es wird nun Wert gelegt auf scharfe Erfassung des Gegenständlichen, auf „Natürlichkeit", auf richtige Maßverhältnisse und genaue Darstellung der Einzelheiten des Gewandes und der Natur. Alte Bindungen werden gebrochen. Die Bischofsstadt Konstanz ist nicht mehr maßgebend für Zürich. Die Malerei wird gänzlich zum weltlichen Handwerk. Man wird selber ein kleines Zentrum, das die Umgebung und vor allem die zur Stadt gehörenden Gebiete versorgt. Die wenigen einheimischen Künstler vermögen den wachsenden Bedarf nicht mehr zu decken. Aus dem ganzen benachbarten Süddeutschland kommen Künstler nach Zürich, die sich hier lohnende Arbeit versprechen. Wir treffen da auf Meisternamen aus Ulm, Berlin, Augsburg, Nürnberg, Heidelberg, Würzburg, Kolmar u. s. w. [1])

Wenn auch in weit geringerem Maße als andere Städte, nimmt auch Zürich teil an dem

[1]) Über die Bedeutung des Verzeichnisses der Lux- und Loyen-Bruderschaft, dieses für die Geschichte der alten Zürcher Kunst (und darüber hinaus der süddeutschen) sehr aufschlußreichen Dokumentes, scheint man sich nicht genügend klar zu sein. Das von P. Schweizer im „Anzeiger für schweizerische Altertumskunde", 1884, p. 14 und 89, veröffentlichte Pergamentblatt wurde aus einem Manuskript des Hinteramtes von 1530 abgelöst. Die kalligraphisch geschriebenen fünf Kolonnen enthalten auf drei verschiedene Schreiber zurückgehend die Namen einer auffallend großen Zahl von Künstlern aller Art und zugewandter Kreise. Durch die drei verschiedenen Schreiberhände und auf Grund historischer Argumente läßt sich das Verzeichnis zwischen 1490 und 1525 festlegen. Die Tatsache, daß es sich um drei Schreiber handelt, schließt eine Kopie nach älteren Vorlagen aus.

Das Verzeichnis der Lux- und Loyenbruderschaft, die urkundlich gesichert ist (Stiftungsurkunde vom 19. Oktober 1437), ist keine Zunftliste. Die Künstler waren ja meist auf der „Meise" zünftig. Es handelte sich vielmehr um eine rein religiöse Vereinigung auf beruflicher Grundlage zur Rettung des Seelenheils mit dem Zweck, Seelenmessen zu lesen (bei zwei Namen ist der Tag dafür eingetragen). Solche Bruderschaften waren häufig in jener Zeit. Für Zürich lassen sich u. a. noch folgende nachweisen: Spielleute, Schützen, Bäcker, Schuhmacher, Kürschner, Schneider. Es ist deshalb erklärlich, daß sich nicht nur Frauen und Gesellen der Künstler, sondern auch deren Freunde aus allen möglichen andern Berufen, wie Apotheker, Lautenisten, Trompeter, Bäcker, städtische Beamte, Scherer, Bleicher, Färber, Metzger, Sattler, Ölmacher, Wirte unter den aufgeführten Namen finden. Anderseits fehlen einige Künstler, von denen wir auf andere Weise Kenntnis haben, z. B. Lux und Leonhard Zeiner, der alte Ulrich Ban, Hans Felder und der alte Leu. Da die Berufe nicht immer angegeben sind, hat man Vorsicht walten zu lassen. Durch Mitteilungen aus andern Archiven (die ich besonders Prof. Rott in Karlsruhe zu danken habe), ließ sich hier in einigen andern dieser Fälle noch Klarheit verschaffen. Andere Mitteilungen stehen noch aus.

allgemeinen mächtigen Aufschwung der deutschen Kunst um die Jahrhundertwende.

Jede Untersuchung über alte Zürcher Malerei wird heute sehr erschwert durch die Spärlichkeit des erhaltenen Materials. Der sehr radikale Bildersturm von 1523 [2]) hat mit der ehemals so reichen Ausstattung der Stifte, Kirchen und Kapellen so gründlich aufgeräumt, daß häufig nur noch indirekte Schlüsse zu Ergebnissen führen. Das Wenige, das damals verschont blieb, ging oft genug durch das Unverständnis der folgenden Zeiten bis hinein in unsere Tage auf andere Weise zugrunde. Wir haben von einzelnen zum Teil bedeutenden kunsthistorisch wichtigen, jetzt nicht mehr nachweisbaren Denkmälern Kunde noch aus dem Ende des 17. Jahrhunderts.[3]) — Eine verdienstvolle Tätigkeit hat neben der jetzigen Zentralbibliothek besonders die Zürcher Antiquarische Gesellschaft auf sich genommen, indem sie Einiges von dem alten Reichtum rettete, anderes wenigstens in Kopien der Nachwelt überlieferte.

Der Hauptwert des Verzeichnisses, der noch gar nicht erkannt ist, beruht eben auf den zahlreichen Namen süddeutscher Künstler. Wie durch kein anderes Dokument erhalten wir Aufschluß über die weiten Wanderfahrten der Gesellen und die sehr unerwarteten, oftmals recht verquickten künstlerischen Beziehungen, die sich daraus ergeben. Die wichtigsten Fäden laufen hinüber nach Konstanz, dem nächsten Zentrum von Bedeutung.

Das Hauptkontingent der Namen stellen die Maler, Glasmaler (zwischen Glaser und Glasmaler wird nicht unterschieden), Goldschmiede, Bildhauer, Glockengießer und dergl. Die für eine Stadt von der Größe Zürichs auffallend große Zahl von Namen innerhalb eines kleinern Zeitabschnittes muß erklärt werden, denn einmal ist es wenig wahrscheinlich, daß alle die Aufgeführten dauernd in Zürich in Arbeit standen und dann muß es auffallen, daß nur Wenige der im Lux- und Loyenverzeichnis Genannten uns in andern Urkunden je begegnen.

Einige der Meister, wie Maler Hans Haggenberg, der als Angehöriger der Winterthurer Behörden nie in Zürich gewohnt haben kann, Jörg Graf von Frauenfeld, Hans Keßler von Bremgarten, Hans Wendely von Rapperswil, Christof Engelhart von Dießenhofen, Kaspar Breitenmoser von Luzern (?), der Goldschmied Dionisius Imgraben von Feldkirch, Wolf Edrer, Münzmeister von Basel, haben wohl gar nicht in Zürich gewohnt. Sie unterhielten vielleicht künstlerische oder gesellschaftliche Beziehungen zur Stadt und schlossen sich aus diesem Grunde oder weil es die nächste Bruderschaft war, als auswärtige Mitglieder der Zürcher Vereinigung an.

Eine andere große Gruppe von Namen gehört durchreisenden Gesellen an, die sich, ohne Bürger zu werden, kürzere Zeit in Zürich aufhielten, hier Arbeit suchten und bald wieder weiterzogen. Das darf nach meiner heutigen Kenntnis als sicher gelten bei Peter Igel, der als Maler in Konstanz belegt ist, dem Maler Hans Rüter von Ulm und seinem Bruder, dem Bildhauer Jörg, die ebenfalls in Konstanz nachweisbar sind, und einer Reihe von süddeutschen Namen, über die die Untersuchungen noch nicht abgeschlossen sind. Vergleiche den kommentierten Abdruck des Verzeichnisses im Urkundenanhang.

[2]) Wie schon vor der offiziellen Säuberung der Kirchen von allem Bildwerk das eine und andere Kunstwerk verschwand, erzählt sehr anschaulich die bei aller Heiterkeit doch nachdenklich stimmende kleine Geschichte des Thomas Platter, welche die gespannte Atmosphäre in Zürich unmittelbar vor der Reformation grell beleuchtet (nach Voigtländers Quellenbücher, Bd. 21, 2. Aufl., p. 39): „Eines Morgens hatte ich kein Holz, und Zwingli wollte im Fraumünster predigen vor Tag. Und als es zur Predigt läutete, gedacht ich: du hast kein Holz, und sind so viel Götzen in der Kirche; und dieweil noch niemand da war, ging ich in die Kirche zum nächsten Altar, erwischte einen Johannes und mit ihm in die Schule in den Ofen und sprach zu ihm: ‚Jögli, nun bück dich, du mußt in den Ofen,' ob er schon Johannes sein sollte. Als er anfing zu brennen, gab es ein wüstes großes Knattern — nämlich die Ölfarbe —, ich dachte: ‚Nun halt still! rührst du dich — was du aber nicht tun wirst —, so will ich das Ofentürlein zumachen, er darf nicht heraus, der Teufel trage ihn denn heraus.' Indem kommt des Myconius Frau, da sie zur Kirche in die Predigt wollte gehen — denn man ging ganz nahe bei der Türe vorbei —, sprach: ‚Gott gebe dir einen guten Tag, mein Kind! hast du geheizt?' Ich tat das Ofentürlein zu und sagte: ‚Ja, Mutter, ich habe schon geheizt,' denn ich wollt's ihr nicht sagen, sie hätte können schwatzen; wenn es heraus wäre gekommen, so hätte es mich dazumal mein Leben gekostet. Myconius sprach in der Lektion: ‚Kustos, du hast heut wohl Holz gehabt.' Ich dachte: Johannes hat das beste getan. Da wir die Messe singen sollten, gerieten zwei Pfaffen aneinander; dem der Johannes gehört hatte, sprach zu einem andern: ‚Du Lutherscher Schelm, du hast mir meinen Johannes gestohlen.' Das trieben sie eine gute Weile. Myconius wußte nicht, was das war, aber Johannes ward nicht mehr gefunden. Ich habe das auch keinem Menschen je gesagt, bis etliche Jahre, nachdem Myconius zu Basel Prädikant ist gewesen."

[3]) Z. B. dem Otten Altar, des jüngern Hans Leu, der im Inventar der Kunstkammer auf der Stadtbibliothek von 1704 unter Nr. 192. 17 auf p. 219 aufgeführt wird. Vergl. Sal. Vögelin im Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1873, p. 26.

Aus den verhältnismäßig zahlreichen noch erhaltenen und den aus Zeichnungen bekannten Wandmalereien, die der Zerstörung weniger ausgesetzt waren als die beweglichen Tafelbilder, mag man erschließen, wievieles verloren ging. Man darf mit Recht annehmen, daß fast alle Gotteshäuser bis hinaus auf kleine Landkapellen unmittelbar vor der Reformation oft geradezu überfüllt waren mit kirchlichen Ausstattungsgegenständen aller Art.[4]) Die Fenster waren häufig, ganz oder teilweise, mit bunten Scheiben kostbar verglast, die Wände mit Malereien überdeckt; geschnitzte und gemalte Altäre erglänzten golden im Dämmer des Raumes. Von all dieser Pracht ist heute nichts mehr intakt erhalten. Die starke Wirkung des Ganzen können wir uns in Erinnerung an glücklichere Orte nur mehr in der Phantasie vorstellen. — Aber auch die Teile haben gelitten. Zwei Altäre nur sind uns an entlegenen Stellen als Ganzes, wenn auch nicht unverändert, erhalten geblieben. Keine einzige Holzfigur läßt uns mehr die Art der Zürcher Bildhauerei erkennen.

Durchgehen wir den heute noch erhaltenen oder nachweisbaren Bestand an Malereien aus dieser Zeit, so kommen wir allein für das halbe Jahrhundert von 1475 bis 1525 doch auf gegen fünfzig verschiedene Meister — eine ganz ansehnliche Zahl für eine Stadt, die nicht 10 000 Einwohner zählte. Wievieles uns verloren ging, läßt sich am besten daraus ermessen, daß wir von manchen Meistern nur mehr durch eine oder wenige Arbeiten Kunde haben, während von andern urkundlich erwähnten überhaupt jede Spur verloren ist. Nur ausnahmsweise läßt sich ein kleines Meisteroeuvre zusammenstellen. Es will auch nicht recht gelingen, die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Meistern, die doch bestanden haben müssen, aufzudecken. Es ist eben zuviel der Vernichtung anheim gefallen. Schätzungsweise blieb kaum ein Zehntel des alten Denkmälerbestandes erhalten und zwar vermutlich eher das qualitativ geringwertigere, da sich die Zerstörungswut der Bilderstürmer naturgemäß zuvörderst gegen die berühmten, kunstvollen „Götzen“ gerichtet haben dürfte, die prunkenden Hauptaltäre und einzelne andere besonders ausgezeichnete Kunstwerke, an denen vor allem die Wasserkirche sehr reich war: Bullinger nennt sie „eine rechte Götzenkilchen, als sy im Land nienen gefunden worden ist.“ Die Wandgemälde wurden gewöhnlich einfach überstrichen und blieben so unter der rettenden Tünche häufig bis in unsere Tage erhalten.

Wenn wir uns auch die Kunsttätigkeit im Zürich der ausklingenden Spätgotik kaum mehr reich genug vorstellen können, (etwa 100 Altäre standen in den Kirchen und Kapellen allein in der Stadt) so ist dennoch zu sagen, daß sie sich an künstlerischer Qualität bei weitem nicht mit der ersten Zürcher Kunstblüte um und nach dem Jahr 1300 messen kann, trotzdem uns bedeutend mehr Werke aus der späteren Zeit erhalten wurden. Mit ganz wenig Ausnahmen vielleicht war in Zürich um 1500 kein Meister tätig, der Anspruch auf den Ehrennahmen eines Künstlers hätte erheben können und ein künstlerisch-persönliches, über den bloß antiquarischen Betracht hinausgehendes Interesse erfordern würde.

Betrachtet man die Zürcher Kunsttätigkeit im Zusammenhang, so wird bald klar, daß es wohl eine Zürcher Malerei, nicht aber eine Zürcher Malerschule gab. Es fehlt der durchgehende einheitliche Zug, die logische Fortentwicklung einmal aufgegriffener Probleme; ja nicht einmal eigentliche Schulzusammenhänge im Sinne einer kontinuierlichen Abfolge von Meister und Schüler, wo der Jüngere das Werk des Älteren sinngemäß fortgesetzt hätte, lassen sich feststellen. Herangelockt durch die Aussicht auf lohnende Arbeit, zogen sporadisch auswärtige Kräfte — und natur-

[4]) Ein Beispiel dafür, wie so eine mittelalterliche Kirchenausstattung gewirkt haben mag, gibt heute noch Stürvis ob Tiefenkastel, die freilich in großen Teilen barock ist (Abb. bei Gaudy, Bd. I, p. 185). Vergl. Sauer im Freiburger Diözesanarchiv 1919, p. 323.

gemäß nicht die besten — nach Zürich, um hier für längere oder kürzere Zeit ihrem Handwerk obzuliegen. Die Einheimischen unterlagen in diesem Konkurrenzkampf zumeist: die fremden Meister wurden ihnen bei großen Aufträgen vorgezogen.

Das künstlerische Primat ging auf die Glasmalerei über. Die schöpferischen Meister waren in der Hauptsache Glasmaler. Es wurde damals der Grund gelegt für die großartige und reiche Entwicklung der Zürcher Glasmalerei im 16. und 17. Jahrhundert. Nur Bern und auch dies nur mit Hilfe von Zürcher Meistern vermag Überlegeneres zu bieten. Diese noch wenig bekannten Anfänge der Zürcher Glasmalerei, die zugleich ihren Höhepunkt darstellen, werden beherrscht von Meister Lukas Zeiner, dem überaus köstlichen und reizvollen Meister der rassigen Marchscheibe: Ulrich Ban; Lienhart Brun, der die Zürcher Art nach Schaffhausen trug, den Glasmalerfamilien Bluntschli und Funk und einigen noch anonymen Meistern.

In der Malerei läßt sich ein starker allgemein süddeutscher Einfluß erkennen: Meister aus dem elsäßisch-oberrheinischen und dem Konstanzer Kunstkreis beherrschten das Feld. Es war eine Kunst ohne den Zug ins Große, ohne hohe Absichten. Es waren Meister aus zweiter Hand, die die Rezepte der Großen ausbeuteten, die meist nicht viel Eigenes zu geben hatten. Die wenigen einheimischen Kräfte erscheinen neben diesen Zugewanderten oftmals als von einer robusten, wohltuenden Frische, die sich in ihrer derben, gut beobachtenden Originalität entfernt hält von der zuweilen etwas leeren aber geschicktern Geste ihrer Konkurrenten. Kunstwerke, die über ein lokales Interesse hinaus Bedeutung haben, fehlen heute fast gänzlich, und es ist wenig glaubhaft, daß sie einstmals in grösserer Zahl vorhanden waren. Zürich war in künstlerischer Beziehung anscheinend durchaus Provinz und von den führenden Zentren abhängig, ohne eigenen Ausdruckswillen. Das bleibt seltsam und aufschlußreich für den Geist der Bewohner, denn politisch war die fragliche Zeit eine Glanzperiode für die Stadt. Unter Hans Waldmann galt sie als Vorort der Eidgenossenschaft in militärischer und politischer Beziehung und unter Zwingli war sie es in geistiger und religiöser Hinsicht. Waldmann hatte als Sohn vom Lande wenig allgemein kulturelle Interessen. Kunst war ihm nur ein Mittel, seine Macht und seinen Reichtum zu zeigen. Unter ihm wurden die neue Wasserkirche durch den Baumeister Hans Felder errichtet und die Großmünstertürme ausgebaut. Das ist sehr wenig, wenn man bedenkt, welchen Opfermut z. B. die Bürgerschaft Freiburgs oder Berns schon seit Jahrzehnten für ihre Münsterbauten an den Tag legten und kann sich keineswegs vergleichen mit der großartigen Bautätigkeit Zürichs um das Jahr 1300 herum. In Zürich wurde fast alles verfügbare Geld zur Abrundung des zur Stadt gehörigen Ländergebietes verwandt, das schon um 1460 nahezu die Größe des heutigen Kantons umfaßte. Man war rein realpolitisch eingestellt und hatte wenig höhere Interessen. Und Zwingli war aus kirchlichen Einsichten heraus eher ablehnend gegen die Künste, wenn ihm auch direkte Bilderfeindlichkeit nicht schlechthin nachgesagt werden darf. —

Das Löfferepitaph von 1452 im Fraumünster[5]) bezeichnet die Wiederaufnahme der Arbeit durch die Künstler nach den Wirren des Krieges. Es befand sich in einer 1,95 m hohen und 1,60 m breiten Nische zwischen dem südlichen Chorpfeiler und dem Eingang des Südturmes und wurde 1912 zugemauert. Eine Pause hält die spärlichen Reste, die damals noch zu sehen waren, fest. Ein älteres Gemälde, anscheinend aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, zeigte die in dieser Form seltene Darstellung der Leidenswerkzeuge Christi zwischen Maria und Johannes. Links stand ein Engel, rechts kniete

[5]) Vergl. Zemp in Mitt. d. Antiquar. Ges. Zürich, Bd. XXV, p. 165 und Taf. XXXIII.

der bärtige Stifter mit einem Spruchband. 1452 wurden neben andern Veränderungen „maria jacobi“ und „maria salom“ dazugemalt. Die Widmungsinschrift nennt den Stifter des so hergerichteten pasticcios: „Anno dñi Millio. cccc. lij. die. Jouis septiā Mens'Septemb Obijt dñs Cůnradus // Elie de Löffen Canonicus (e) t plb' hi' eclesie Orate pro eo.“ Die primitive Verwendung eines älteren Gemäldes für ein Epitaph verrät wohl die Nähe des noch nicht gänzlich verwundenen Krieges.

Ein anderer, offenbar bedeutender Künstler, verließ aller Wahrscheinlichkeit nach die damals vorübergehend mit Österreich verbündete Stadt und zog nach Wien, wo er am kunstsinnigen erzherzoglichen Hofe zu hohem Ansehen kam. In Wiener Urkunden zwischen 1451 und 1463 erscheint nämlich ein Meister Hans, Maler von Zürich.[5a]) Am 12. September 1457 widerfuhr ihm eine besondere Gunst: König Ladislaus wies ihm „in Anbetracht der willigen und getreuen Dienste“ einen lebenslänglichen Gehalt von wöchentlich einem halben Pfund Pfennigen an auf das Hubamt in Österreich. Seinen Namen mit erhaltenen Werken zu verbinden, will bisher nicht gelingen.

Mit dem Namen Hans Waldmann bleibt ausser seinem Grabstein in der Hauptsache wenigstens noch ein Werk der bildenden Kunst verbunden. Es ist das Votivbild des Bürgermeisters[6]) auf der Nordseite des Fraumünsters, al fresco auf die Außenmauer gemalt. Das Original ist heute durch eine davorliegende Kopie verdeckt. Waldmann war seit 1476 Pfleger der Abtei. 1478 erwarb er sich eine eigene Grabstätte im nördlichen Querschiff und stiftete 240 Pfund für vier jährliche Gedächtnistage. Das ikonographisch interessante Bild stellt die heilige Dreifaltigkeit mit Maria dar, zwischen den Heiligen Regula und Felix. Unten stehen die Wappenschilde der Mutter Waldmanns, Katharina Schweiger von Zug, des Stifters und der Edlibach (?). Ein Stichbogen schließt die Szene nach oben ab. Eine genauere Datierung und Bestimmung ist heute nicht möglich, doch ist eine Ansetzung um 1480 wahrscheinlich.

Dieses Waldmannsche Votivbild ist die hervorragende Leistung eines nicht gewöhnlichen Künstlers. Insbesondere Christus und Maria sind mit einer geradezu überfeinerten Empfindsamkeit dargestellt, sodaß man an höfische Art erinnert wird. Ungemein feinfühlig und zart faßt die schmerzgebeugte Muttergottes den leblos herabhängenden Arm des Erlösers, der von der mächtigen Gestalt Gottvaters getragen wird. Die Komposition, die flächig vor dem mit stilisierten Wolken gefüllten Grunde aufgebaut ist, rechnet mit feinen Kontrasten in der Bewegung und einstmals wohl auch der Farben. Einzelnes ist gut beobachtet und sorgfältig ausgeführt, wie z. B. die Haare, die durch helle Glanzlichter wellenförmige Kurven erhalten; anderes wieder berührt altertümlich, wie z. B. der Grund und die geringe Bühnentiefe. Es sieht so aus, als ob der Meister einer ältern Schulung entstammte und nun von der neuen realistischen Strömung ergriffen wurde. Die Komposition ist allgemein niederländisch beeinflußt, die Anlage der Dreifaltigkeit geht im besonderen auf den verbreiteten vom Meister von Flémalle geschaffenen Typus zurück.[7])

Ein bedeutender Auftrag, der nur einem bewährten Meister übergeben wurde, betraf die Ausmalung des Chores in der Klosterkirche zum Ötenbach. Die Kirche wurde 1875 und 1903 abgebrochen.[8]) Photographien wahren das Andenken an die Malereien. Je sechs überlebensgroße Apostel standen hoch oben an den Chorwänden einander gegenüber. Die

[5a]) Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses 1880, Bd. I, p. XVI, Nr. 83.

[6]) Vergl. Zemp in Mitt. d. Antiquar. Ges. Zürich, Bd. XXV, p. 170 und Taf. XXXV.

[7]) Abbildung bei Max J. Friedländer: Die niederländische Malerei, Bd. II, Taf. LXI, Nr. 71 a.

[8]) Rahn, Anz. 1869, p. 29 und 31 und 1903/04, p. 150. — Die Ansicht Bachmanns (Anz. 1916, p. 293), die Apostel könnten von Haggenberg sein, trifft nicht zu.

farbig einfach gehaltenen, 2,23 m hohen Figuren, die in 3,60 m Höhe auf Konsolen über dem Boden standen, sollten offenbar Werke in Stein, die zu kostspielig waren, ersetzen.

Soweit sich nach Photographien urteilen läßt und die sehr verschiedene Größe von Original und Abbildung einen Vergleich gestattet, scheint mir auch hier im Zusammenhang mit dem Waldmannschen Votivbild zu bestehen. Die Art, wie das Gewand in steifen Senkrechten fällt, um sich in platten Würfen umzulegen, scheint mir einem verwandten Gefühl, wie es bei der Drapierung der Stadtheiligen am Fraumünster waltete, entsprungen zu sein. Vielleicht darf man auch aus der Ähnlichkeit der Köpfe Gottvaters und des Hl. Bartholomäus auf Beziehungen zwischen den beiden Meistern schließen.

Die Apostel stehen auf ungleich geformten perspektivischen Konsolen, die den Namen der Heiligen tragen, und sind auf Untersicht berechnet. Die Gewänder fallen in großen, starren Linien und sind zum Teil ornamentiert. Ihrer Aufgabe gemäß, als Standfiguren zu wirken, sind sie kaum bewegt. Die nicht unsympathischen Häupter sind von großen Spruchbändern mit dem deutschen Credo umrahmt. In späterer Zeit wurden viereckige Löcher gerade in wichtige Teile geschlagen, sodaß sie schon in der Photographie zum Teil sehr zerstört aussehen.

Derselbe Maler war auch im Pfarrhaus von St. Peter tätig, wo er links und rechts einer Nische (mit einem verlorenen Andachtsbild?) die Titelheiligen Paulus (links) und Petrus (rechts) darzustellen hatte.[9]) Auch diese Malereien sind, da sie 1908 zerstört wurden, nur in Photographien bekannt. Die stilistische Zusammengehörigkeit mit den Ötenbacher Chorfresken scheint mir nicht fraglich zu sein. Nur erlaubten die geringern Maße hier eine etwas größere Beweglichkeit. Der Maler war ein tüchtiger Meister seines Handwerks, der sich nicht ohne Geschick den gegebenen Bedingungen anzupassen wußte. Zeitlich fallen die Malereien wohl in das Jahrzehnt von 1485 — 1495.

Der nämliche Maler hat ferner die dekorative Ausschmückung der Hochwände im Ötenbach über den Fenstern übernommen. Über den mit Malereien des 14. Jahrhunderts verzierten Schalllöchern brachte er einen, im obern Teil nicht mehr erkenntlichen Fries an. Über einer untern Borte aus einem zellenförmig fortlaufenden, naturalistisch gehaltenen Blattornament scheinen Vögel im Blattwerk ihr munteres Spiel getrieben zu haben. Von diesem Fries aus nach abwärts und von der gemalten Fensterumrahmung nach auswärts strebten büschelförmige, kraus verästelte Pflanzenornamente dekorativ über die Fläche.

Es ist nach den Skizzen Oeris, die einzig noch daran erinnern, nicht leicht zu sagen, welcher Zeit die interessanten Wandmalereien mit Darstellungen aus dem Leben des Patrons in der zerstörten Leonhardskapelle angehörten.[10]) Sie scheinen ebenfalls in der Waldmannischen Zeit entstanden zu sein. Ein geschicktes Kompositionstalent und ein guter Charakteristiker sprechen aus diesen Blättern, sodaß der Verlust der Wandgemälde, die auch durch die seltenen Darstellungen beachtenswert sind, lebhaft zu bedauern ist. Dargestellt war in zwei Szenen wie der Hl. Leonhard den Bauleuten bei der Ausführung eines Klosterneubaues behülflich ist. Anschaulich und genrehaft mit wenigen Figuren, wird das Leben auf einem Bauplatz jener Zeit geschildert. So ist z. B. im Vordergrunde ein Steinmetz damit beschäftigt, eine reich profilierte Pfeilertrommel zurecht zu hauen.

Die Wandgemälde in der Wasserkirche sind durch deren unwürdige heutige Verwendung nicht zugänglich und der Autopsie entzogen. Die geplante Restauration wird hier wohl Abhilfe bringen. Zurzeit sind mir an der linken Langschiffwand eine mehrfigurige Darstellung und zwischen den Fenstern auf der Was-

[9]) Anz. 1908, p. 175.

[10]) Zeichenbücher der Ant. Ges., Malerei und Schrift, I, 10/11 (Oeri).

serseite die Brustbilder einzelner Heiliger und Engel bekannt. Die Malerei ist derb und nicht eben ansprechend.

Wie die 1841 zerstörten Malereien der St. Jakobskapelle des ehemaligen Augustinerklosters aussahen, läßt sich nicht mehr genau genug feststellen. Dargestellt waren in felderförmiger Anordnung Szenen aus dem Leben des Hl. Jakob. Arters phantasievolle, romantische Zeichnung gibt offensichtlich mehr des Eigenen als vom wahrscheinlich damals schon sehr zerstörten Original.[11])

Gegen das Jahr 1500 wurde die einfache Kapelle zu St. Jakob an der Sihl wieder hergestellt und bei dieser Gelegenheit teilweise neu bemalt. 1903 konnte Rahn noch eine Dekoration aus dünnen Ranken und die Halbfigur eines Engels aufnehmen. Heute ist auch dieser Bau der neuen Zeit zum Opfer gefallen.[12]) Die Engelsfigur erinnert in Komposition und Farbe (Halbfigur mit ausgebreiteten Flügeln in weiß und braunrot, hält einen Damastteppich) so sehr an die völlig übereinstimmenden Engel in den Chören des Fraumünsters und in Küsnacht, daß auf den nämlichen Meister geschlossen werden muß.

Diese eben erwähnten Wandmalereien im Chor der ehemaligen Kirche der Johanniterniederlassung zu Küsnacht geben die erwünschte Datierung.[13]) Unterhalb der drei Chorfenster sind seit der neuen Freilegung von 1923 acht großgeflügelte Engel in merkwürdig unsymmetrischer Anordnung vor stilisiertem Wolkengrund zu sehen (links fünf, rechts drei). Sie halten eine Stange, von der prächtig gemusterte, verschiedenfarbige damaszierte Stoffe herniederhangen, sodaß der untere Teil ihres Körpers dadurch verdeckt wird. Vor der Brust ist jedesmal ein scheibenförmiges Malteserkreuz angebracht. Unter dem mittleren Fenster ist auf rechteckigem Felde Christus als Schmerzensmann mit ausgebreiteten Armen zwischen den Leidenswerkzeugen dargestellt. Ihm zu Füßen kniet der Donator, der nach dem Wappen der Johanniterkomtur Werner Marti (1478—1496) war.[14]) — Inwiefern die inhaltlich ungewöhnlich interessanten Malereien im Refektorium der Komturei zu Küsnacht[15]) mit den Chorfresken in Zusammenhang waren, ist heute nicht mehr auszumachen, da Abbildungen leider fehlen. Dargestellt war der Kampf der Tugenden gegen die Laster in Form eines Turnieres. Der Untergang dieser Fresken, die aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert zu stammen scheinen, ist besonders beklagenswert.

Eine verwandte Aufgabe übernahm dieser Maler mit der Ausschmückung der Ostwand des Fraumünsterchores.[16]) Über älteren Malereien sind halbfigurige Engel zu sehen, die, ähnlich unsymmetrisch angeordnet, wie in Küsnacht, eine Stange halten, von der ein Damast niederhängt. Das rote Feld zwischen dem ersten und dem zweiten Fenster ist heute leer, doch verrieten die Dübellöcher, daß davor eine Skulptur angebracht war. Auf dem zweiten Feld, rechts vom mittleren Fenster, zeigt auf dem roten Grund die Heiligen Felix und Regula. Ganz rechts sind Fragmente eines Martyriums der 10 000 zu erkennen. Die hageren Gestalten dreier Ritter — die 10 000 Ritter der thebäischen Legion erfreuten sich seit der Schlacht bei Murten besonderer Verehrung bei uns — stürzen in stachlige Sträucher. Ganz links öffnen zwei stehende Engel ein leeres Zelt. Auch hier muß wieder eine Skulptur vor dem offenen Eingang angenommen werden, vielleicht eine Madonna, womit dann auf das Wunder der Geburt angespielt sein könnte. Doch bleibt diese Szene mit dem geöffneten Zelt unklar.

[11]) Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, p. 668. Arter, Sammlung zürcherischer Altertümer, Heft 10, Taf. 14 und f. Neue Ausgabe Taf. 43—45.

[12]) Rahn, Anz. 1903/04, p. 18.

[13]) Rahn, Gesch. d. b. K., p. 616. Anz. 1886, p. 297.

[14]) Vergl. LIII. Bericht der Antiquar. Ges. Zürich, 1922/23, p. 12.

[15]) Rahn. Gesch. d. b. K., p. 649. Anz. 1873, p. 410.

[16]) Zemp, Mitt. d. Antiquar. Ges. XXV, p. 167, Taf. XXXIV.

Zeitlich hängen die Malereien wohl mit der Neueinrichtung des Chores im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zusammen (Erstellung von Lettner und Chorgestühl, Glasgemälde von Lux Zeiner 1497—1511). Vielleicht bezieht sich ein Eintrag in den Fraumünsterrechnungen von 1482 auf diese Ausmalung: 13 ß von den Engeln ze malen vnd dem sternen assention (ascensionis). Das würde gut passen zu den Küsnachter Fresken, die dann wohl einige Jahre später entstanden wären.

Der Meister der Wandmalereien in den Chören von Küsnacht, St. Jakob an der Sihl und im Fraumünster war ein geschickter Dekorateur, der sich den gegebenen schwierigen Verhältnissen leicht anzupassen wußte. Er liebte, soweit sich darüber bei dem heutigen ruinösen Zustand noch urteilen läßt, helle Farben: grasgrün, viel weiß, zitronengelb, hellrot. Der Kontur wird schwarz umrandet; die Farben sind nur kolorierend, nicht formgestaltend verwendet. Seine Figuren sind schmal und dünn, fast körperlos. Sie sind ganz flächig wiedergegeben. Die Köpfe mit dem wallenden Lockenhaar zeigen eine etwas leere Lieblichkeit. Die Hände fassen nicht; der Blick ist unbestimmt. Eine erdferne, unwirkliche Kunst ist hier am Werk. Der Maler war einer der letzten Vertreter des idealistischen spätgotischen Stiles.

Vielleicht stammt auch der Schmerzensmann über der rechten Seitentür im Großmünster von ihm. Er zeigt Analogien zum Schmerzensmann in Küsnacht.

Über Namen und Herkunft wissen wir nichts. Archivfunde können hier einmal Aufschluß geben. Es darf wohl süddeutsche Schulung angenommen werden.

Das bedeutendste Werk, das sich in Zürich aus diesem ganzen Zeitabschnitt erhalten hat, ist die Kreuzigung des Landesmuseums.[17]) Leider ist sie nicht mit der wünschenswerten Gewißheit für Zürich gesichert. Das Bild stammt aus dem Besitz der Antiquarischen Gesellschaft. Genaueres ließ sich leider bisher nicht erbringen. Doch hat diese Vereinigung im allgemeinen nur Bilder aus Zürich und dessen Umgebung erworben — wenige andere Schenkungen ausgenommen. Da sich auch gewisse schwache Verbindungsfäden zu besser gesicherten Zürcher Malereien ziehen lassen, darf mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden, das Bild sei zürcherisch. Und es muß dann nur umso lebhafter bedauert werden, daß nicht mehr Werke uns die ungewöhnliche Art dieses Meisters zu erkennen geben, die es auch ermöglichen würden, Genaueres über seine Herkunft zu sagen.

Schon die äußere Form des Bildes ist ungewöhnlich. Es bildete den Mittelteil eines Flügelaltars mit kielbogigem oberen Abschluß, was bei uns selten vorkommt. Dargestellt ist die Kreuzigung in Landschaft nach jenem vielfigurigen Schema mit den beiden Schächern, der Gruppe um Maria, den würfelnden Knechten, Longinus und den berittenen Anführern der Juden, das aus dem italienischen Trecento über Frankreich in die deutsche Kunst kam. Merkwürdigerweise wird die Luft über der weiten Landschaft noch mit gemustertem Goldgrund wiedergegeben. Ein schmaler Streifen (heute abgeschlagenen) Maßwerks, schloß das Bild nach oben ab. Diese Mischung aus altertümlich Überliefertem und frisch gewagtem Neuem läßt sich durch das ganze Bild verfolgen. Sie bestimmt mich, die Kreuzigung in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts zu setzen, um 1505. Die Komposition wirkt noch etwas steif und ungelenk; sie hat nicht die Sicherheit und Freiheit des vollen 16. Jahrhunderts. Die Farbigkeit des Ganzen ist noch die bunte, wenig zusammenhaltende des endenden 15. Jahrhunderts. Einzelheiten, wie besonders die Pferdeköpfe, wirken noch ungekonnt. Auch weisen Details der Tracht, z. B. beim Knecht mit der Lanze links in die nämliche Zeit. — Derartige Nachwirkungen überkommener Schule fallen aber

[17]) W. Wartmann, Katalog der Ausstellung alter Kunst im Zürcher Kunsthaus 1921, Nr. 113. 138 : 93 cm.

kaum ins Gewicht gegenüber den hohen, für Zürich (und wohl für die ganze Schweiz) in jenen Jahren vereinzelten Qualitäten der Tafel. Der Meister muß ein nervöser und kultivierter Künstler gewesen sein, ein kühner Neuerer und ein überlegender Kopf. Wie die schmerzerfüllte Gruppe der sich um die zusammensinkende Maria Bemühenden, steil abfallend, mit der jäh ansteigenden, der ungläubigen Henker und Juden kontrastiert wird, das deutet auf ein feinfühliges Abwägen der Massen. Der Meister ist dazu noch ein ausgeprägter Physiognomiker, der alle Stufen beherrscht, vom Erhabenen bis zum Gemeinen. Das in edler Geste zurückgeworfene Haupt des erkennenden Longinus, das schmerzdurchwühlte der Maria, die wutverzerrten der sich balgenden Henkersknechte, die rassigen der berittenen Juden rechts, umschreiben diesen weiten Kreis. Reizvoll wirkt es, wie das voll gesehene Antlitz der Magdalena links außen mit dem scharf geschnittenen Profil nebenan kontrastiert wird. — Das Überraschendste aber an dieser rätselreichen Tafel ist ein koloristisches Problem, das an einigen Stellen angeschlagen wird. Besonders deutlich ist die Absicht beim Schergen rechts unten zu erkennen; ein orange wechselt ohne Übergang in gelb, sodaß eigentümliche Changeant-Wirkungen entstehen. Trotzdem die einzelnen Farben vornehm gewählt sind: Maria dunkel olivgrün, Johannes krapprot, ein schönes, leuchtendes Gelb, ein kostbares Blaulila, wirkt das Bild als Ganzes farbig eher stumpf, weil die belebende Kraft des Lichteinfalles nicht gegenügend beachtet wurde.

Wer war dieser Meister? Beim Fehlen jeden Monogrammes und der nicht bekannten nähern Provenienz, ist darüber nur auf stilkritischem Wege Aufschluß zu erlangen. Doch steht das Bild so vereinzelt da, so ohne Verwandtes, daß auch dieses Auskunftsmittel vorerst nicht zum Ziele führt. — Es wurde der Basler Holzschneider D S vorgeschlagen.[18]) Damit wird wenigstens das künstlerische Niveau bezeichnet, auf dem wir uns mit diesem Bilde befinden. Ich habe selber kurze Zeit an dieser Ansicht festgehalten, um sie schließlich als irrig abzuweisen. Das allgemeine Gefühl, welches das Anschauen der beiden zu vergleichenden Kreuzigungen erweckt, der gemalten in Zürich, und der holzgeschnittenen des D S aus der ehemaligen Sammlung Lanna, ist so sehr verschieden, daß die beiden hochwertigen Leistungen unmöglich von derselben Hand stammen können. Der D S ist voll eines innern Adels, einer blutvollen Schwere, eines kraftvollen, erdnahen Realismus, daß der Maler dagegen vergleichsweise zierlich, ja artistisch, weniger schwer erscheint. Der Holzschnitt wirkt trotz des kleineren Formats in seltener Weise monumental, das Gemälde daneben enger und kleinteiliger. Ist beim D S alle Form aus innerem Erlebnis geboren, so ist sie beim Maler das Ergebnis formalen, kultivierten Könnens, eine Sache der Hand und des Geschmacks, weniger des seelischen Anteils. Die zum Vergleich herangezogenen Details sprechen gerade, auch wenn sie noch mehr gehäuft würden, für das Gegenteil. Ein sorgfältiger Einzelvergleich der Typen erweist deren völlige Verschiedenheit. Eines muß aber der immerhin anregenden Hypothese gelassen werden: sie deutet auf Verwandtes hin. Beide Kreuzigungen gehen auf ein ähnliches Vorbild zurück und bewegen sich in benachbarten, künstlerischen Kategorien. Es gibt nichts, was sich in Zürich unmittelbar mit diesem vortrefflichen Werk vergleichen läßt. Es ist denkbar, daß es sich um die Arbeit eines von außen zugezogenen Meisters handelt. Und zwar muß man zuerst an den Konstanzer Kunstkreis denken, der eben langsam wieder für die Kunstgeschichte faßbar wird. Der Stil der Kreuzigung erinnert zunächst an den bedeutenden Maler der Luzerner Pietà,[18a]) den ich geneigt bin, mit Konstanz in Zusammenhang zu bringen, aber besonders an das Mit-

[18]) Hans Koegler im Anz. 1907, p. 314.

[18a]) Hugelshofer: Beitrag zur Luzerner Malerei der Spätgotik. Durrer-Festschrift 1927.

telstück des Hewenaltares in Chur (um 1505), worauf mich Prof. Zemp aufmerksam machte. Dieser Hewen-Altar muß ohne Zweifel als konstanzisches Werk betrachtet werden. Es ist zu hoffen, daß es erneuten Bemühungen gelingt, mehr Klarheit in diesen noch unübersichtlichen Fragenkomplex zu bringen. Schwache Anhaltspunkte für die Zürcher Provenienz der Kreuzigung bieten vielleicht folgende Beobachtungen. Der Maler der Kreuzigung scheint anregend gewirkt zu haben auf den Meister der Wettinger Anbetung und in geringerem Maße vielleicht auch auf Lux Zeiner. Denn, verglichen mit früheren Arbeiten, zeigen einige von des letztern Glasgemälden etwa von den Küsnachter Scheiben von 1498 an, zu den Maschwander Fenstern von 1506 und den Kirchenscheiben aus Wald von 1508 (alle im Landesmuseum), eine soviel größere Anschauung und Auffassung des Porträts, daß mir dies zusammen mit der dem Kreuzigungsmeister ähnlichen Haarbehandlung am ehesten durch dessen Einfluß erklärlich erscheint. — Und der Meister der Wettinger Anbetung weicht in seiner gedämpften, farbigen Gesamthaltung so auffallend von andern Zürcher Bildern seiner Zeit ab, daß sich diese Abweichung von der sonst in Zürich üblichen hellern Farbskala wiederum am einfachsten mit dem Dazwischentreten des Kreuzigungsmeisters in Verbindung bringen läßt. Ferner teilt der Wettinger mit dem Kreuzigungsmeister andere Eigentümlichkeiten: beide geben den Haaren durch helle Lichtlinien einen wellig bewegten Schwung, was wiederum in dieser Weise bei uns sonst nicht vorkommt und gerade bei ihm findet sich auch eine ähnliche Darstellung von Changeant-Tönen. Schließlich erkenne ich in der Art, wie die beiden Meister die Gewandsäume führen, z. B. beim Johannes und beim Äußersten rechts auf der Stadtheiligen-Tafel oder dem Hl. Felix oder der Hl. Dorothea, ein verwandtes Gefühl. So darf vielleicht unter Berücksichtigung aller Momente, wobei freilich auf diese letzten Argumente kein allzu großes Gewicht gelegt werden kann, der bedeutende Meister der Kreuzigung im Landesmuseum in Zürich festgelegt werden.

Kurz vor ihm war der bedeutendste Meister im alten Zürich der Maler der interessanten Freskenfolge in der Krypta des Großmünsters.[19]) In ihrer Gesamterscheinung stellen sie heute noch das Wertvollste dar, was uns die Malerei des alten Zürich hinterlassen hat. Dargestellt ist auf sämtlichen Wänden der hintern Krypta in größeren und kleineren Feldern das Martyrium der Zürcher Stadtheiligen Felix, Regula und Exuperantius. Und zwar handelt es sich um die am vollständigsten erhaltene (und wohl immer schon vollständigste) Illustration dieses Themas. Übertrifft sie doch sogar den Regula-Zyklus von Hans Haggenberg in der Schloßkapelle der Kyburg, auf den wir noch zu sprechen kommen. Die Folge ist aber auch der künstlerischen Qualität nach eines der erfreulichsten Dokumente der alten Zürcher Malerei. Sie verdient die besondere Beachtung der Kunstfreunde und Historiker. — Die starke Wirkung wird leider sehr beeinträchtigt, vor allem durch die nur selten günstige Beleuchtung der dunkeln Gruftkirche, durch die zum Teil schadhafte Erhaltung, und besonders auch durch eine merkwürdige, schwer verständliche Eigenheit des Meisters in der technischen Ausführung, auf die wir gleich zu reden kommen.

Es handelt sich nämlich um unkolorierte Umrißzeichnungen in der Art von Federzeichnungen oder Holzschnitten. Das bedingt naturgemäß einen schwächeren sinnlichen Eindruck, weniger Übersichtlichkeit und Eindringlichkeit, als bei farbigen Gemälden. Daß es sich aber nicht etwa nur um eine unfertige, nicht zu Ende gediehene Arbeit handelt, um Vorzeichnungen für farbig auszuführende Gemälde, beweisen neben dem Umstand, daß keinerlei Farbreste zu erkennen sind, die Parallelschraffen, die der größeren plasti-

[19]) Mitt. d. Antiquar. Ges. I, Heft 5, Taf. VI, Nachträge p. 1 und II, Heft 14, p. 3. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 668.

schen Deutlichkeit zuliebe angebracht sind. Offenbar sollte der Zyklus in der Art von Grisaillen wirken und die den ganzen Oberbau tragende Mauerfläche nicht zerreißen.[20])

Der Meister war ein beweglicher, lebhafter Zeichner, fast ein Skizzist, in der Art jener etwas kapriziösen Gotik, wie sie besonders charakrakteristisch vom Hausbuchmeister, und in den Holzschnitten zu Thoman Lirars schwäbischer Chronik (Ulm 1486) bei uns in einer derbern Note von den Holzschnitten zu Schradins Chronik des Schwabenkriegs (um 1500, Hinweis von Prof. Zemp) vertreten ist. Ein Zug ritterlich-höfischer Romantik ist unverkennbar. Die kleinköpfigen Figuren sind von graziler Beweglichkeit, lang und schmal, gelegentlich mit spätgotisch verdrehten Gliedern. Die Köpfe verraten Empfindsamkeit; die knochigen Hände zeigen ein gefühlvolles Eigenleben. Die Krieger tragen reiche Plattenharnische und Beinschienen, die Söldner eng anliegende Beinlinge und Wämser; Helme und Mützen sitzen kühn im Gesicht. Die Mäntel fallen in großen, wenig gebrochenen, eckigen Linien; nur am Fußende macht sich gelegentlich ein reicheres Faltenspiel bemerkbar. Binnenfalten werden wie auf Holzschnitten durch Häkchen und Striche angedeutet. Architektur spricht als Szenerie stark mit. Zweimal auf den erhaltenen Feldern ist es eine von außen gesehene Stadtmauer mit hohen Türmen, über die steilgiebelige Häuser hinausragen. Ein Zug von Reitern zieht, von den Obersten der Stadt empfangen, durch ein Stadttor ein. Die Perspektive bei Mensch und Architektur ist durchwegs wohl verstanden. Der Innenraum mit der Geisselung der drei Heiligen wirkt mit seinen vielen Überschneidungen geradezu reich und kompliziert und bei der quer im Raume liegenden Hl. Regula scheinen Schwierigkeiten sogar gesucht worden zu sein. Etwas störend wirkt bei der im Freien spielenden Enthauptung und der Marterszene mit den Heiligen im kochenden Wasser die Unterteilung des Feldes durch eine vorn stehende Säule. Es sieht so aus, als ob man von einer offenen Loggia aus Zeuge des Martyriums sei.

Die Stärke des Meisters liegt im allgemeinen eher in der geschickt ausgebreiteten Massenkomposition und überzeugenden Bewegung der Einzelteile; gelegentlich aber, besonders bei der Hl. Regula, gelingt es ihm auch durch den Ausdruck schöner Köpfe unsern Anteil zu erregen.

Zeitlich müssen diese ungewöhnlich reizvollen und interessanten Malereien in die Zeit um 1490 fallen. — Leider kann auch hier solange nichts über den Namen des Künstlers gesagt werden, bis ein glücklicher Urkundenfund, der hier im Bereich der Möglichkeit liegt, Aufschluß bringt. Ich glaube, daß es sich auch in diesem Fall nicht um einen einheimischen Meister, sondern um einen, vielleicht aus dem Konstanzer Kunstkreis zugewanderten handelt.

In der Hauptsache wohl nach einer um 1470 entstandenen Fassung[21]) der Legende von Felix, Regula und Exuperantius, zum Teil vielleicht nach einer andern, nicht nachweisbaren Überlieferung, wird in je zwei großen Feldern, die der obern Kurve des Schildbogens folgen und unten in Brusthöhe enden, das Leben der Zürcher Patrone erzählt.

1. großes Feld links: Einzug der thebäischen Legion in eine Stadt (welche?). Die prächtig gepanzerten Ritter werden am offenen Stadttor von den Magistraten, unter denen besonders der bärtige alte Anführer mit Szepter auffällt, (Decius?) erwartet. Typen, Tracht und Gebaren erinnern lebhaft an die Art des Hausbuchmeisters, wie sie uns im Hausbuch auf Schloß Wolfegg und in der Richental-Chronik des Konstanzer Konzils entgegentritt.

2. großes Feld links: Die äußere Szenerie ist ähnlich wie bei 1). Die thebäische Legion, diesmal zu Fuß, in Unterhandlung mit den Stadt-

[20]) Herr Prof. Dr. Escher erinnert mich gütigst daran, daß es in Stein a. Rh. eine ähnlich behandelte Freske gibt.

[21]) Der Autor ist Felix Brennwald.

obersten (?). Links steht offenbar der nämliche jugendliche Heilige betend (wohl der Hl. Felix), der schon auf der vorhergehenden Darstellung besonders herausstach. Auch hier ist wieder alles sehr ansprechend und voll zarter Empfindung. Der Inhalt dieser beiden Felder ist mir nicht durchaus klar geworden.

3—11. Die schmalen Felder zwischen den einzelnen Fenstern der Chorwand boten nur für einzelne Figuren Platz. 3—7 sind heute nicht mehr klar erkenntlich (Apostel, Heilige?). Auf den Flächen 8—11 sind (von links nach rechts) Christus segnend, Felix, Regula und Exuperantius mit den abgeschlagenen Häuptern im Arm dargestellt. Zum ersten Mal begegnen wir hier dieser flächigen Aufreihung der Patrone mit Christus. Das Schema wurde zum allgemein üblichen (Tafel des Veilchenmeisters von 1506, Glasgemälde in Elgg, Maschwanden, Nürnberg u. s. w.) Gemeint ist wohl die Szene, wie die Heiligen dem Rufe Christi folgend, ihre Häupter unter den Arm nehmen und „40 Schritte weit" gehen, von der Wasserkirche, der Stätte der Enthauptung, auf den Hügel (des Großmünsters). Hatten die Felder der linken Wand Bezug genommen auf die Vorlegende der thebäischen Legion, so befaßt sich die rechte Wand ausschließlich mit den Stadtheiligen.

12. großes Feld rechts von vorne. Durch Unterteilung wird Platz für zwei Darstellungen gewonnen: a) die Heiligen, im Saal des Landpflegers an Säulen gebunden, werden gegeißelt. Ergreifend schön der Kopf der Hl. Regula. b) die drei Heiligen im Kessel kochenden Öles. Knechte schüren das Feuer. Darüber das Auge Gottes (?).

13. großes Feld rechts. Wiederum mit zwei Darstellungen. a) Räderung der drei Heiligen in Gegenwart des Decius. Regula ausgestreckt am Boden. Felix kniend. Die Bäume schematisch gezeichnet, wie bei Holzschnitten der Zeit (Schradin, Wolgemut). b) Enthauptung der Heiligen. Andeutung der Landschaft mit Häusern. —

Der Entwicklungsgang des Zürcher Nelkenmeisters ist seit dem Bekanntwerden seiner Bilder in Berlin und St. Gallen klargestellt. Er war einer der vielen süddeutschen, in der Schweiz tätigen Maler und ist aus der unmittelbaren Nähe Schongauers abzuleiten, wie schon Hardmeier vermutete,[22]) D. Burckhardt feststellte[23]) und Girodie[24]) beschränkte. In Zürich mag er etwa von 1490—1505 beschäftigt gewesen sein.

Als sein frühestes erhaltenes Bild hat der Tanz der Salome im Berliner Kaiser Friedrich Museum zu gelten, worauf mich Konservator Dr. Buchner in München aufmerksam machte.[25]) Frisch in der eigenartig abgestimmten, leuchtenden Farbigkeit und der preziösen, tänzerischen Beweglichkeit, ist es ein recht ansprechendes Bild von beachtenswertem Rang. Gegenüber Schongauer vermochte sich der Maler hier bemerkenswert selbständig zu halten.

Die Raumtiefe wird mehr gewaltsam konstruiert erzwungen, als gefühlsmäßig beherrscht. Durch gut charakterisierte, teilweise porträtmässige Köpfe, wird eine gewisse Abwechslung erreicht. Dagegen gelingt es nicht recht, überzeugende Bewegung in die Figuren zu bringen: sie sind wie erstarrt. Ein gefühlvolles Pathos lag ihm näher. Falten werden durch häkchenartige Gebilde, wie sie aus der Graphik bekannt sind, oder dunklere Nester angedeutet. Farbig ist die Tafel sehr reizvoll. Die Gesamthaltung ist auffallend hell: ein leuchtendes Grün, Weiß und das Gold des Grundes bestimmen den festlichen Eindruck. Die Gewänder sind zum Teil schön gemustert. Die Haare werden durch helle Lichtlinien wellig gekräuselt. Schmuck jeder Art wird liebevoll und ausführlich behandelt. — Die gesamte Stilhaltung weist das Bild in das letzte

[22]) Hardmeier im Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1843, p. 6.

[23]) Daniel Burckhardt: Schule Schongauers am Oberrhein, 1884, p. 132 und 138.

[24]) André Girodie: Martin Schongauer, p. 180.

[25]) Hugelshofer: Berliner Museen, 1925, p. 7.

Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Leider läßt sich die Herkunft nicht mehr genügend weit zurückverfolgen, um die ursprüngliche Provenienz sicherzustellen. Doch ist die Tafel einigen andern vom Oberrhein, wohin auch die Farbigkeit und die Gesichtstypen weisen, so verwandt, daß eine Zuweisung in denselben Kreis nicht zweifelhaft erscheint. Wir meinen einige Gemälde (nach Feursteins Feststellungen) aus der dritten, am Oberrhein zusammengebrachten Sammlung Hirscher des Karlsruher Museums: eine Marienkrönung (Rückseite eine Heimsuchung) Katalog von 1920 Nr. 36, und das zusammengesetzte Altarwerk Nr. 39—41, das mit Nelken signiert ist und die Verlobung Mariens, eine Anna selbdritt mit dem Hl. Joachim, eine Heimsuchung, auf den Flügeln die Heiligen Jost, Glado und Johannes Bapt. und Onophrius, enthält. In dieser Umgebung, unter dem Einfluß Schongauers, der sowohl in Einzelzügen, als auch in Gesamtkompositionen unverkennbar ist, muß der junge Geselle aufgewachsen sein. Dann trieb ihn die Wanderschaft nach Zürich, wo er zu Ansehen gelangte und einige Jahre seßhaft blieb, um nachher wieder zu verschwinden.[26])

In Zürich wurden ihm rasch bedeutende Aufträge zuteil, was doch wohl darauf schließen läßt, daß er an Qualität den einheimischen Meistern überlegen war. Sechs größere Tafeln, die zu zwei umfangreichen Altären gehören, bezeugen noch seine Tätigkeit.[26a]) Als Innenseiten des einen, sind zwei Tafeln mit den Heiligen Barbara, Hieronymus und Agnes einerseits, den Heiligen Antonius Abbas, Eligius und Sebastian anderseits, zu betrachten. In der Größe bestehen geringe Abweichungen, wohl alter Beschneidungen halber. Die Goldgrundmuster sind verschieden. Auf der zuerst genannten Tafel ist noch deutlich die Ansatzstelle des verlorenen Maßwerks zu erkennen. Sebastian ist in älterer Weise völlig bekleidet als Edelmann dargestellt. Während die übrigen Heiligen sonst nur durch ihre Attribute gekennzeichnet sind, hat der Hl. Eligius ein ganzes abgegrenztes Feld erhalten, auf dem die Szene dargestellt ist, wie der heilige Goldschmied die Hexe, welche seinem Pferd den Fuß abnahm, bestraft, um das abgehauene Glied nachher wieder anzusetzen.[27]) Diese Darstellung ist mit Nelken signiert. Sebastian, Eligius und sein Knecht sind in zeitgenössischer Tracht dargestellt.

Zum zweiten Altarwerk gehören vier erhaltene Tafeln: Krönung Mariä und Marter der 10000 als Innenseiten, Dornenkrönung und Kreuztragung als Außenseiten. Die Maße weichen nur geringfügig ab. Die Goldgrundmuster sind wiederum unter sich und von den beiden vorher genannten verschieden. Die Ansatzstellen des Maßwerkes sind auch hier genau erkennbar. Die Marienkrönung ist von den Schongauerstichen B 71 und schwächer B 72 abhängig.[28]) Beson-

[26]) Zusammenhänge des Zürcher Nelkenmeisters mit dem Kreis des Berner Nelkenmeisters kann ich keine erkennen. Der Berner kommt künstlerisch aus einem ganz andern Kreis: vom Ulm des Zeitblom. Er war Schwabe; der Zürcher Elsässer. Er war älter und anders geartet. Mit Nelken „signierte" Bilder gibt es noch an vielen andern Orten. Über den Kreis des Berner Nelkenmeisters und die Nelkenmeisterfrage möchte ich zusammenhängend an anderer Stelle referieren.

Die breiten, rundlichen Köpfe mit der üppigen Haartracht, die nicht zu Schongauers Ideal passen, gehen ohne Zweifel auf den großen, von 1463—1467 in Straßburg tätigen Bildhauer Niklaus Gerhaert van Leyen zurück. Vergl. die Abb. bei Schmitt: Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, Taf. 8, 10 und 18.

[26a]) Vergl. die Neujahrsblätter der Zürcher Stadtbibliothek 1873 und 1874.

[27]) Die besondere Bevorzugung des hl. Eligius legt es nahe, an einen Loyen-Altar zu denken, der vielleicht eine Stiftung der Lux- und Loyenbruderschaft war.

[28]) Ich glaube, daß die Komposition auf ein verlorenes Schongauergemälde zurückgeht, das durch mehrere Gemälde und besonders eine Zeichnung von 1484 in Dessau (Friedländer: Dessauer Handzeichn. Nr. 6) belegt wird. Letztere steht dem Zürcher Nelkenmeister bemerkenswert nahe. Vergl. Hugelshofer in „Oberrheinische Kunst", 1926, Heft 4.

Dagegen hat der Karlsruher Scheibenriß mit Karl dem Großen (Abb. bei Ganz: Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, p. 107) nichts mit dem Zürcher Nelkenmeister zu tun. Ganz war früher auf rechter Fährte, als er sie den

ders nahe steht sie dann der schon erwähnten Karlsruher Tafel Nr. 36. Dasselbe Thema fand der Nelkenmeister schon vorgebildet auf einem bedeutenden (jetzt in Wörlitz befindlichen) Glasgemälde von 1497 des Zeiner Kreises, gestiftet von der Schwester Margaretha Haas. Zwei Darstellungen desselben Themas im Kloster Engelberg und im Museum zu Neuchâtel gehen auf dasselbe Vorbild zurück, gehören aber dem Berner Kunstkreis an. Es ist möglich, daß die Kreuztragung die Außenseite der Marter der 10 000, die Dornenkrönung die der Marienkrönung ist; doch läßt sich nichts mehr endgültiges sagen, da noch mindestens zwei Tafeln mit vier Bildern dieses Altarwerks fehlen. — Die Marienkrönung soll aus dem Kappeler Hof stammen, doch ist anzunehmen, daß der Altar in einer größern Kirche stand. Für das erste Altarwerk ist Herkunft aus dem Großmünster überliefert.

Verglichen mit dem Berliner Tanz der Salome, ist ein auffallendes Zurücksinken in provinzielle Nüchternheit und handwerkliche Trokkenheit zu konstatieren, obwohl die Zusammengehörigkeit feststeht: wir finden genau das gleiche Fußbodenmuster bei der Marienkrönung und beim Tanz der Salome, der gleiche Bronze-Putto hockt beide Male auf einer Säule. Ebenso lassen sich Übereinstimmungen in den Gesichtstypen und in der Gewandbehandlung erkennen. Die Körperproportionen haben sich gegenüber dem früheren Bild ungünstig verändert: die Köpfe sind kleiner geworden und dazu ausdrucksärmer. Es wirkt alles etwas schematisch und manieriert. Die Figuren sind ohne jeden Anteil und ohne gegenseitige Beziehung nebeneinander aufgereiht. Kompositionell geht Vieles auf Stiche Schongauers zurück, wie Girodie[29]) und Wartmann[30]) dargelegt haben: die Barbara ist von graphischen Vorlagen, wie Schongauers Stich B. 65 abhängig und die Agnes erscheint wie ein Abklatsch davon. Die Dornenkrönung und die Kreuztragung halten sich eng an die Stiche Schongauers B. 13 und 16.[31])

Die Farbe hat sich von der satten Leuchtkraft der Berliner Tafel zu einer stumpfen und nichtssagenden Kolorierung gewandelt. Sie wirkt mehr dekorativ kolorierend, als formgestaltend. Noch wird zwar, besonders in der Marienkrönung, dem erfreulichsten der Zürcher Bilder, ein Abglanz der alten Schönheit gewahrt. Sie entbehrt nicht einer gewissen Hoheit und Lieblichkeit. Die alte, mühevolle Maltechnik auf Kreidegrund, mit vielen Lasuren, gelangt noch zur Verwendung. Zum weiß, gelb, grün und gold der Berliner Tafel treten dunklere Farben: blaugrün und weinrot. Für Brokatstoffe wird auch hier zu aufgelegtem Papier gegriffen. Der Malgrund ist durchwegs Tannenholz, das auf den Außenseiten nicht grundiert ist.

Obwohl (oder vielleicht gerade weil) der Meister bei der Marter der 10 000 sich nicht an eine graphische Vorlage halten konnte, ist eine leidlich befriedigende Komposition gelungen. Eine gewisse akademische Glätte, die uns auch sonst am Oberrhein begegnet, scheint ihm eigen gewesen zu sein. Die Figuren wirken etwas gestellt. Das Dramatische der Szene wird ins Beschaulich-Zuständliche gewandelt. Die Komposition ist ganz in der Fläche gehalten. Wie die Stehenden links und rechts durch die horizontal liegenden Märtyrer verbunden werden, läßt auf einen gewissen Sinn für Linienschönheit schließen. Auch diese Darstellung ist mit den Nelken bezeichnet, von denen der Meister seinen Namen hat. Er wird ihn wohl behalten müssen, da mit der ungesicherten Herkunft jeder

Küsnachter Scheiben verwandt fand. Er ist zusammen mit einem weitern Scheibenriß von Lux Zeiner, der die Küsnachter Scheiben fertigte.

[29]) Vergl. Anm. 24.

[30]) Wartmann, Zürcher Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft, 1922, p. 16 f.

[31]) Sie stehen trotz formaler Beziehungen in Einzelheiten nicht, wie man etwa vermuten könnte, in kompositioneller Abhängigkeit vom Dominikaner-Altar, der aus der nächsten Nähe Schongauers stammt (Kolmarer Galeriekatalog von 1925, Nr. 9—24). Enger schließen sie sich an die Dessauer Zeichnungsfolge an.

Anhaltspunkt zur Eruierung seines Namens leider fehlt.

Die Akte des Nelkenmeisters sind überlang, die Köpfe klein und schmal. Die Nasen springen kräftig vor. Die Haare sehen oftmals aus wie überzogene Haarkappen — eine Eigentümlichkeit, die er mit seinem Zeitgenossen Rueland Frueauf teilt. Die Maria mit den aufgelösten Haaren erinnert noch an den alten, koketten Frauentypus des Meisters, wie er vom Berliner Bilde bekannt ist, und der wie ich glaube auf den großen Bildhauer Niklaus von Leyen zurückgeht, der in den sechziger Jahren in Straßburg eine für weite Kreise vorbildliche Tätigkeit ausübte. Die Tracht ist ein buntes Gemisch von Zeitgenössischem und jenem phantasievollen „Orientalischen", wie es von Schongauer besonders angeregt wurde. Orientalische Turbanträger kommen auch da vor, wo es vom Bildthema nicht gefordert wird, wie z. B. dem Martyrium der 10 000. Sie gehen auf Stiche Schongauers wie B. 90, 21, die Passion und Zeichnungen wie Rosenberg Abb. 14, 16—18, sowie Schulzeichnungen direkt oder mittelbar zurück. — Der Sinn für den Reiz der Landschaft ist schwach entwickelt.

In vielen Punkten aber zeigt es sich doch, daß der Meister sehr wohl auch ohne Vorlagen Treffliches zu schaffen vermochte. Durch das Breitformat der Tafeln war er z. B. gezwungen, die hochrechteckigen Vorlagen auseinander zu ziehen, wodurch dann freilich der edle Linienschwung der Stiche verloren gehen mußte. Trotzdem lockert er die Schongauersche Figurenhäufung, um die Anordnung überschaubarer zu machen. Dagegen fügt er auf der Dornenkrönung zwei gut charakterisierte porträtmäßig aufgefaßte Zuschauer hinzu, die an die Salome-Tafel erinnern. Der Geistliche links außen könnte fast der Stifter des Altarwerkes sein. Der Nelkenmeister strebt als Sohn der jüngeren Generation weg von Schongauers idealer Schönheit. Er ist realistischer. Seine Menschen sind knochiger und muskulöser. Gerade die Abweichungen von den Vorlagen sind hier bezeichnend.

Ich halte die Zürcher Tafeln für nahezu gleichzeitig und gegen 1500 entstanden.

Ein letztes erhaltenes Werk des Nelkenmeisters erkenne ich in einem kleinen, nahezu intakt erhaltenen Kreuzigungsaltar des Jahres 1503, der aus dem Kloster Rüti über Kloster Wurmsbach vor einiger Zeit in die Sammlung des Bischofs von St. Gallen gelangte.[32]) Die Mitteltafel enthält die Kreuzigung mit Maria und Johannes und dem knienden Stifter in Prämonstratensertracht, dessen nebenan stehendes Wappen leider noch nicht sicher identifiziert werden konnte. Auf dem linken Flügel ist der Hl. Augustinus, auf dem rechten der Ordensstifter St. Norbert dargestellt. In geschlossenem Zustande ist links Christus als Ecce Homo, darüber Gottvater in Wolken, rechts Maria mit entblößter Brust zu sehen. Es ist die Illustration einer Stelle aus dem speculum humanae salvationis. Die Erklärung bringt die über beide Flügel laufende lateinische Inschrift nach einem Sermon des Hl. Bernhard von Clairvaux. (Mitteilung von Stadtpfarrer Dr. Feurstein in Donaueschingen.)[33]) Auf der Inschrift links unten findet sich das wertvolle Datum 1503. Eine fortlaufende Inschrift auf den Rahmen konnte ich leider nicht entziffern.

Aus dem Umstand, daß der Nelkenmeister und nicht der alte Leu diesen Auftrag erhielt, darf wohl gefolgert werden, daß der erste diesem als an Kunst überlegen geschätzt wurde.

Man muß schon gut zusehen, um noch die gleiche Hand wie bei den Zürcher Tafeln zu erkennen — so sehr hat sich wiederum die Qualität verschlechtert. Einzelheiten sind hier am aufschlußreichsten. Man vergleiche z. B. die Chri-

[32]) LIII. Bericht der Antiquar. Gesellsch. 1922/23. p. 15. Vermutlich handelt es sich um das Wappen der ausgestorbenen Stadtzürcher-Familie Spenly.

[33]) Perdrizet: Speculum humanae salvationis. Taf. 138 zu p. 236.

stustypen, die Gesichter der Marien (auf der Kreuztragung), die Akt- und Faltenbehandlung, die stark zeichnerische Bildung von Augen und Händen. Schließlich wird man auch in den Körperproportionen und der Farbigkeit dieselbe Gesinnung walten sehen. Es ist hier noch einmal alles mehr ins Manierierte, Spröde, Hölzerne gewandelt. Die Figuren sind zu vertrockneten, körperlosen Schemen geworden. Das Zeichnerische überwiegt das anfänglich so reizvolle Malerische. Ein letzter Versuch, auf malerische Probleme einzugehen, ist wohl darin zu erkennen, daß hinter Maria ein (allerdings recht unmotiviertes) Tuch angebracht ist, von dem sich der weiße Mantel glücklich abhebt.

Bezeichnend für das starke Nachlassen der künstlerischen Phantasie ist auch, daß gerade hier bei diesem Spätwerk der Anschluß an die Kunstübung jenes Kreises wieder besonders eng wird, der die Jugendeindrücke des Meisters bestimmte: der Zusammenhang mit dem Karlsruher Alterwerk Nr. 39 ist sehr deutlich.[34])

Durch den Umstand, daß uns vom Zürcher Nelkenmeister Werke aus seinen Anfängen, der mittleren Zeit und aus späteren Jahren erhalten sind, können wir den Ablauf eines eigenartigen Künstlerschicksales verfolgen: In jungen Jahren ein liebenswertes Talent von beachtenswertem Rang, getragen von der allgemeinen Höhe der Gleichstrebenden, verbauert er in der abgelegenen Stadt, als er sich genötigt sieht, selbständig zu arbeiten. Er konnte Anlehnung an führende Geister nicht entbehren und kam ohne äußere Anregung nicht aus. Seine künstlerische Ambition weicht einer interesselosen Apathie. Es mag manchem ähnlich Veranlagten ebenso gegangen sein. — Da war es gut, daß eine neue Kraft ihn ablöste.

Der Veilchenmeister war eine jüngere, frische Kraft, die schon ganz anders in den Absichten des neuen Stiles wurzelte.[35]) Vielleicht hat er den steril gewordenen Nelkenmeister durch seine Konkurrenz vertrieben. Als sein frühestes erhaltenes Bild ist das Porträt des Apothekers Hans Schneeberger aus dem Jahre 1501 im Besitz der Zürcher Kunstgesellschaft zu betrachten.[36]) Es ist das erste Zürcher Porträt, von dem wir wissen. Sicher und unverrückbar sitzt die Form im Rahmen drin, leicht nach links gedreht, den etwas unbestimmten Blick nach links gerichtet (vom Dargestellten aus). Die Bildwirkung beruht auf dem einfachen Zusammenspiel der Senkrechten und Wagrechten und der kräftigen Farben. Das starke Rot des Barettes wiederholt sich im dreieckigen Ausschnitt des Leibrockes. Das Lilaviolett des Mantels hebt sich klar vom grünen Grunde ab. Links oben das Wappen, links und rechts die Initialen H. S., welche eine Deutung auf den angesehenen Apotheker Hans Schneeberger erlauben,[37]) der wie sein Eintrag im Lux- und Loyenbruderschaftsbuch dartut, mit den Malern in besonders engen Beziehungen stand. — Es ist das tüchtige, treue Bildnis eines biedern Mannes. Schlicht und ohne Schönrednerei hat ihn der Maler dargestellt.

Einen weiteren Anhaltspunkt gewinnen wir mit der 1506 datierten doppelseitigen Tafel, die aus der Spannweidkapelle in den Besitz der Antiquarischen Gesellschaft kam und jetzt auseinandergesägt im Landesmuseum ist.[38]) Die recht handwerkliche, doch unbedingt in der gleichen Werkstatt wie die Innenseite entstandene Außenseite, zeigt einen auffallend kurzen Christus vor den Stadtheiligen in der steifen Aufreihung, die in

[34]) Alle andern dem Zürcher Nelkenmeister etwa sonst noch zugeschriebenen Gemälde (z. B. ein Altar der Sammlung Prof. Georg Voß in Berlin) haben mit ihm nichts zu tun. — Über inzwischen neuaufgetauchte Bilder vergl. den Nachtrag.

[35]) Der Name „Veilchenmeister" von Feuerstein im Donaueschinger Katalog in die Literatur eingeführt.

[36]) Zürch. Ausst.-Kat., Nr. 92. 34 : 26 cm.

[37]) Zuerst von Hardmeier im Neujahrsblatt 1843, p. 6 der Zürcher Kunstgesellschaft auf Hans Schneeberger gedeutet.

[38]) Zürch. Ausst.-Kat., Nrn. 153 (110 : 89 cm) und 154 (121 : 100 cm).

der Großmünsterfolge ein (hier durch die Fenster begründetes) Vorbild hat, dann allgemein verbreitet war: Lux Zeiners Maschwander Scheiben, Lienhart Bruns Kirchenfenster in Elgg, desselben nachher nach Schaffhausen übersiedelten Zeiner Schülers Zürcher Standesscheibe im Germanischen Museum in Nürnberg, des jüngern Hans Leu Scheibenriß in der Zentralbibliothek, auf den letztere Scheibe zurückgeht u. s. w. Eine Überraschung angenehmer Art ist die zugehörige Innenseite des Bildes, auf der die Heiligen Magdalena und Johannes der Täufer dargestellt sind. In einer weiten Hügellandschaft mit gut gesehenen Bäumen, Häusern, mit Burg und Kirche und Bach stehen sie da. Der Goldgrund hat dem Blau des Himmels Platz gemacht. Und nicht mehr beziehungslos aufgereiht sind die Heiligen wie noch beim Nelkenmeister, sondern sie nehmen in Stellung und Gebärden Rücksicht aufeinander. Eine Landschaft von dieser Sicherheit und dieser betonten Art ist für das Datum 1506 bemerkenswert fortgeschritten, wenn auch der Horizont noch hoch genommen werden muß. Und die Menschen haben eine so glaubhafte Körperlichkeit mit kräftigen Bewegungen gewonnen, daß mit Sicherheit auf einen Meister der jungen Generation geschlossen werden darf, der wirklichkeitsfrohen Generation Dürers. Der Veilchenmeister (seinen Namen trägt er von dem Ackerveilchen, das er groß zwischen den Heiligen hingelegt hat) kann nicht viel vor 1475 geboren sein. Ein ganz neuer, erdenfroher und kraftgeschwellter Geist ist da an der Arbeit. Die Freude an der Natur ist erwacht; sie ist zur Lehrmeisterin geworden. Viel weniger als früher werden Laubmassen nach einem überlieferten Schema dargestellt, sondern es wird versucht, dem Pflanzencharakter gerecht zu werden. Die Menschen sind keine abstrakten Figuren mehr, sondern handelnde Gestalten von Fleisch und Blut, mit muskulösen Gliedern und knochigen Händen. Auch die Malerei ist eine andere geworden, saftig schwellend, fettig und nüancenreich, nicht mehr nur kolorierend. Der Strich ist markiger, der Kontur verläuft ausdrucksvoller (Nase und Ohr!). Es mag sein, daß der Veilchenmeister das eine und andere vom Nelkenmeister gelernt hat, z. B. die Verwendung von aufgelegtem Papier oder einzelne Stilisierungen — viel war es nicht; er war eine robustere und selbständige Natur. Er ist vielleicht kein Einheimischer gewesen, wennschon er lange Jahre in Zürich gearbeitet haben muß und er sich in verschiedener Hinsicht an die Zürcher Kunstübung anschloß. So scheint mir besonders der Christus auf der Stadtheiligentafel mit der flachen, hölzernen Gesichtsbildung dem noch zu erwähnenden Meister der Kreuzfindungslegende verwandt zu sein. Doch könnte diese Ähnlichkeit auch mit Werkstattarbeit des letzteren zu erklären sein. Besonders charakteristisch scheinen mir für den Veilchenmeister die zähflüssige, fettige Malweise mit wenigen trüben, um grün und blau schwingenden Farben zu sein. Verwandtes findet sich in Schaffhausen und fernerhin in ganz Süddeutschland bis nach Würzburg. In der allgemeinen Haltung glaube ich aber etwas Schwäbisches zu verspüren, welche Annahme wohl auch von der Schreibweise des Spruchbandes unterstützt wird: venide(!) beneticti patris mey percibide(!) rengnum. Ähnliche Fußstellungen mit hängenden, stark gewölbten Füßen findet man z. B. bei Yvo Strigel. Am nächsten aber kommen dieser Art wohl die Malereien des Hochaltars von Brione-Verzasca im Landesmuseum, die „Matheis Miller, Maller zu Lindav“ 1503 signierte. Ich finde dort neben einzelnen ähnlichen Typen, eine verwandte farbige Gesamthaltung und die nämliche fettige Malweise. Vielleicht genügt dies, den Veilchenmeister aus der weitern Konstanzer Schule abzuleiten, von der wir leider noch wenig genug wissen.[39])

Bevor wir auf die übrigen Bilder des Veil-

[39]) Vergl. Lehmann im Anz. 1900, p. 266. In dieser Vermutung werde ich bestärkt durch eine neuaufgetauchte Altartafel, die nach Konstanz um 1515 zu verweisen ist und eine sehr verwandte Malarbeit aufweist.

chenmeisters eintreten, die alle in der Fürstlich Fürstenbergischen Galerie in Donaueschingen sich befinden, und die deshalb vorerst unbeachtet bleiben, weil sie alle durch „Restaurationen" entstellt sind, möchte ich noch kurz den Zusammenhang des Schneeberger Porträts mit den Spannweidtafeln begründen.

Wir finden die gleiche, auffallend flüssige, fettige Ölmalerei (auf ungrundiertem Tannenholz) die nämliche weiche Kurvierung der Haare und des Gewandes, überhaupt die für den Veilchenmeister charakteristische malerische Haltung (die Stoppeln des unrasierten Kinns sind als tonige Farbfläche dargestellt), die deutlich absticht von der sperrigen, eckigen, hartbrüchigen, mehr zeichnerischen Manier des Nelkenmeisters, der als Autor schon vorgeschlagen wurde. Die Behandlung eines so charakteristischen Details wie des Auges, ist übereinstimmend mit der Spannweidtafel.

Die Donaueschinger-Tafeln des Veilchenmeisters sind: 1. Der Antonius-Altar: Mitteltafel Hl. Antonius, links Hl. Sebastian, rechts die Heiligen Benedikt und Wolfgang. Geschlossen: links Hl. Barabara, rechts Madonna und Dorothea. Der Altar stammt aus der Sammlung des Barons Laßberg, der seine für die Geschichte der Malerei am Oberrhein so wichtige Sammlung zur Hauptsache in der Ostschweiz zusammenbrachte. Aus liturgischen Gründen denkt Feurstein an ein Benediktiner Frauenkloster als Bestimmungsort.[40]) Herkunft aus dem Kanton Zürich ist wahrscheinlich. 1859 von Eggart auseinandergesägt und (zu energisch) restauriert, sodaß von der alten Farbschicht wenig mehr zur Geltung kommt, und der Eindruck vergröbert wird. — 2. Die Innenseiten zweier zusammengehöriger Altarflügel mit den Heiligen Barabara und Johannes der Täufer links, Katharina und Johannes der Evangelist rechts. Diese beiden Tafeln erwarb die Galerie 1873 von Dr. Ferdinand Keller (!), wodurch die Zürcher Herkunft gesichert ist.[41]) Im gleichen Jahre wurden die Bilder vom berüchtigten Restaurator Sesar „restauriert". Die beschädigten Rückseiten beider Tafeln mit je vier Aposteln sind abgesägt worden und nicht ausgestellt. Die beiden Innenseiten vom 2. und das Mittelstück vom 1. sind mit Veilchen signiert.

Die Zusammengehörigkeit der Donaueschinger, zu den Zürcher Bildern, kann seit der Zürcher Ausstellung alter Kunst von 1921, wo die Bilder in der Hauptsache vereinigt waren, nicht mehr zweifelhaft sein. Es würde dazu nicht einmal die Bestätignug des Meisterzeichens brauchen — so deutlich spricht der Stil. Die Kopftypen gleichen sich wie Geschwister; die Gewandbehandlung ist die selbe mit den schweren Stoffen, die in wenigen großen und mehr kleinen, strichartigen Falten in großen Kurven fallen und sich am Boden stauen. Es sind die selben stämmigen, untersetzten Männer- und langgestreckten Frauengestalten. Das Sprechendste ist aber wohl die Landschaft auf dem Antoniusbilde, die aus dem gleichen Geiste, wie er bei der Anlage auf der Zürcher Tafel waltete, entsprungen ist. Sie stezt sich auf den anschließenden Flügeln fort (es handelt sich hier neben dem Kreuzigungsaltar in St. Gallen um den einzigen, in der Hauptsache vollständig erhaltenen Altar der alten Zürcher Malerei). Deshalb, weil die Tiefendimension hier noch besser bezwungen erscheint und der Horizont weniger hoch hinaufgenommen werden muß, darf die Tafel wohl später, vielleicht um 1510 angesetzt werden, während die beiden Innenflügel wegen des Goldgrundes, der sonst bei diesem Meister nicht wieder vorkommt, als

[40]) Feurstein. Katalog der Donaueschinger Galerie 1921, Nr. 64—68. Der kleine Altar mißt geschlossen etwa einen Meter im Quadrat. Geöffnet muß er einen merkwürdigen und ungewöhnlichen Anblick geboten haben. Die beiden Flügel sind nämlich nicht gleich breit, eine Anordnung, die offenbar durch die ehemalige Aufstellung bedingt war. Erst in geschlossenem Zustand rückt die Madonna wieder in die ihr gebührende Mitte.

[41]) Feurstein. Kat. d. Donaueschinger Gal., Nrn. 119 und 120, je 133 × 58 cm.

Frühwerke angesprochen werden dürfen. Eine Entwicklung ist kaum wahrzunehmen; der Meister tritt als ein Fertiger vor uns. Er war ein gesunder, volkstümlicher Maler, der fest auf unserm Erdboden stand und selbständig auf seine eigenen Kräfte vertraute. Er ist in der Folge dann vom moderneren und weichern jungen Hans Leu verdrängt worden. Bevor wir auf ihn eintreten, möge noch von einigen anderen Malereien dieser Jahre die Rede sein, an die sich die schwierige Frage der Aufteilung der erhaltenen Bilder an die verschiedenen urkundlich überlieferten Meisternamen schließen soll.

Fast sieht es so aus, als ob der Zisterzienser Meister, wie ich ihn nach einem wenigstens der Herkunft nach gesicherten Stücke nenne, den im Waldmannschen Votivbild angeschlagenen Ton aufgenommen und weitergeführt hätte. Er erscheint unter den Zürcher Malern dieses Abschnittes als einer der bedeutendsten und jedenfalls selbständigsten. Drei Gemälde zeugen noch von der Tätigkeit dieses Malers. Sie gehören sämtlich den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts an. Das am besten erhaltene stellt das Martyrium der Zürcher Stadtheiligen dar.[42]) Es wurde 1848 von der Antiquarischen Gesellschaft angekauft. In für ein Tafelbild bei uns ungewöhnlicher Weise wird es oben wie das Votivbild durch einen Segmentbogen abgeschlossen. In der Bildmitte kniet die Hl. Regula mit erhobenen Händen, bereit, den tödlichen Streich zu empfangen. Links neben ihr, schon tot, liegt ein Gefährte, wohl der Hl. Exuperantius, während rechts hinter der Heiligen der üppig gekleidete Henker eben das Schwert aus der Scheide zieht. Hinter diesen Figuren des Vordergrundes stehen in geringem Abstand mauerartig der Statthalter Decius und sein Gefolge als Zuschauer. Links außen wird der Hl. Felix, der mit betend erhobenen Händen zum Himmel aufschaut, von einem Schergen der Kleider beraubt und so zum Martyrium vorbereitet. Ein ornamentierter Goldgrund schließt die Szene nach hinten ab. Eine Inschrift auf dem alten, einfachen Rahmen gibt die Legende: Anno dni. cc. lxxxiiii. jar. under. decius. dem. richter. wurden. enthoupt. uf. disser. stat. die lieben. heilgen. S. felix. regula. excepranc'. Durch den Ausdruck „uf dieser stat" und die Andeutung des Wassers im Bilde links unten, wird die traditionell überlieferte Herkunft des Bildes aus der Wasserkirche, an deren Stelle nach der Überlieferung das Martyrium der Patrone stattfand, fast zur Gewißheit erhoben. Es ist die schönste Darstellung dieser Scene und eines der besten uns erhaltenen Bilder der alten Zürcher Malerei. Der Meister steht mit beiden Füßen auf dem Boden. Es ist einer der wenigen Fälle, wo ich einen einheimischen Künstler zu erkennen glaube. Es weht eine erdfrische, kräftige Luft in diesem Bilde. Diese volkstümlichen Typen scheint mir, konnte nur einer ihresgleichen erfinden. Diese Annahme wird unterstützt durch den Dialekt der Inschrift.

Die Bühnentiefe ist gering. Die Figuren sind kräftig und untersetzt. Die Tracht ist die zeitgenössische mit Federbarett, geschlitzten Hosen und Ärmeln, mit Kuhmäulern, Hellebarten und Schwertern. Nur beim Turban des römischen Statthalters Decius machte der Maler eine Konzession an die Legende. Die kniende Heilige beherrscht mit ihrem großen Heiligenschein und dem weißlichen Mantel über blauem Gewand die Komposition. Daneben sticht der Henker in seiner hellen, ebenfalls weißlich-blauen Tracht, noch besonders hervor. Die hintere Reihe ist farbig zurückhaltender behandelt. In der ins Bräunliche gehenden Skala wirken ein stumpfes Blau, ein Gelbbraun, das fast ohne Übergang in Orange changiert, ein Krapprot belebend. Für reiche Brokatstoffe wird an Stelle des wohl zu kostspieligen Goldes, einer anscheinend schweizerischen Eigenheit folgend, ornamentiertes aufgelegtes Papier verwendet — für Zürich das erste

[42]) Zürcher Ausst.-Kat., Nr. 226. Maße: 81 : 82 cm.

Mal soweit es sich verfolgen läßt.[43]) Charakteristisch für den Meister sind die scharf geprägten Köpfe, die eigentümliche Bildung von Nase, Ohr und Mund, die hellen Lichtlinien der üppig gewellten Haare. Diese Dinge lassen vielleicht eine Weiterbildung der im Votivbild angeschlagenen Formensprache erkennen. Der Typus Gottvaters ist dem des Decius einigermaßen verwandt und auch in der Faltenbildung lassen sich Übereinstimmungen erkennen. — Es handelt sich um die Mitteltafel eines kleinen Altars, dessen Flügel verloren sind.

Ohne Mühe läßt sich an die Tafel aus der Wasserkirche der doppelseitig bemalte Altarflügel mit dem Zisterzienser Wappen anschließen. Er stammt ebenfalls aus dem Besitz der Antiquarischen Gesellschaft, ohne daß es gelänge, zu ermitteln, woher er in ihre Hände kam. Die Bildung der Haare, der Hände, Nasen, Augen und Ohren, deuten mit Sicherheit auf den gleichen Meister. Auf der Innenseite ist vor Goldgrund die Anbetung der Hl. drei Könige dargestellt, auf der Außenseite das mystische Wunder, wie Christus dem inbrünstig betenden Hl. Bernhard vom Kreuz in die Arme sinkt. Daneben steht die Hl. Dorothea. Durch diese Darstellung wird die Tafel auf ein Zisterzienserkloster festgelegt.[44]) Leider ist der Flügel schlecht erhalten und (besonders die Innenseite) pietätlos restauriert. Die reichere Faltenbildung gestattet vielleicht eine Ansetzung nach der Stadtheiligendarstellung um 1510. Die Schwäche des Meisters sind Hände und Füße, die oftmals steif und leblos wirken. Seine Stärke sind dagegen die Köpfe. Die einzelnen Gesichtsteile werden gut durchgezeichnet und scharf prononciert. Der porträtmäßige Kopf des knienden Königs ist eines der charaktervollsten Bildnisse der ganzen altschweizerischen Malerei. Es ist der Typus des alten Schweizers, wie er heute noch etwa von markanten, glattrasierten Appenzellern vertreten wird. Der Meister der Anbetung muß zu den bedeutendsten Malern im alten Zürich gerechnet werden. Es ist nur schade, daß sich nicht mehr von ihm erhalten hat.

Von einem Meister geringern Grades zeugen sechs Darstellungen auf drei Flügeln. Zur Unterscheidung nenne ich ihn nach einem bis auf das Mittelstück erhaltenen, kleinen Altar Meister der Kreuzfindungslegende.[45]) Innen links ist der Hl. Ambrosius (?), rechts der Hl. Valentin (?) zu sehen, außen die Heiligen Konstantin (?), (Heraklius (?) links und Helena rechts, die beide zur selten behandelten, wohl auf dem verlorenen Mittelstück dargestellten Legende des Heiligen Kreuzes gehörten. — Eine weitere Arbeit dieses Meisters ist ein linksseitiger, kleiner Altarflügel,[46]) der innen Johannes den Täufer, außen das Fragment einer Beschneidung, über der noch die untere Hälfte eines Schreitenden (Heiligen?) zu erkennen sind, enthält. Alle Stücke befinden sich als Besitz der Antiquarischen Gesellschaft im Landesmuseum, sodaß wohl schon aus diesem Grunde zürcherische Herkunft angenommen werden darf. Der Zusammenhang der beiden Altärchen wird durch die Ähnlichkeit von Heraklius und Johannes genügend sichergestellt.

Es war ein rückständiger Mann, der diese Bilder schuf. Seine Figuren sind steif, die Körperhaltung starr, die Gesichter hölzern und maskenhaft; die Haare erscheinen durch wellige Lichtlinien bewegt; die Gewandsäume fließen unruhig

[43]) An anderer Stelle (in meinem Hans Leu-Aufsatz) habe ich diesem Meister einen von 1511 datierten Scheibenriß der Sammlung von Wyß (Abb. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1909, Taf. IX) zugeschrieben. Das läßt sich nicht aufrecht erhalten, wennschon es aus stilistischen Gründen nicht unmöglich ist. Wenn das Wappen aber wirklich das der Mangold ist, so kommt als Urheber in erster Linie ein Luzerner Meister in Betracht. Es widerspricht durchaus den handwerklichen Gepflogenheiten jener Zeit, daß ein Zürcher einen Scheibenriß nach Luzern, wo genügend eigene Kräfte vorhanden waren (man denke nur an einen Oswald Göschel!), zu liefern hatte. Vergl. Durrerfestschrift.

[44]) Zürch. Ausst.-Kat., Nrn. 96 und 97, je 89 : 36 cm.

[45]) Die Maße betragen 108 : 41 cm.

und unmotiviert. Das Gold des Hintergrundes zeigt altertümliche Muster, die Architekturteile auf den Außenseiten sind schematisch wiedergegeben. Die Malerarbeit ist sehr sorgfältig und dauerhaft. Die Farben leuchten kräftig in wenig gebrochenen Tönen. Die eingehende Modellierung geht auf plastische Wirkung aus. Mäntel heben sich grün oder rot von weißen Kleidern ab. — Zeitlich fallen diese Malereien um das Jahr 1500. — In der Malweise und in einzelnen Köpfen glaube ich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Veilchenmeister erkennen zu können. Es scheint, daß wir es hier mit einem einheimischen Maler zu tun haben, der zeitweise von letzterem angeregt wurde.

Ein jetzt auseinander gesägter, bisher völlig unbeachteter Altarflügel aus Bremgarten, belegt die künstlerische Abhängigkeit dieser Stadt von Zürich bis zu Beginn der Reformation, als sich das altgläubig gebliebene Bremgarten nach Luzern wandte (sog. Bremgartner Altar in Berner Privatbesitz). Es ist die einzige bisher bekannte Arbeit eines weitern Zürcher Malers. Die Beziehungen zum Nelken- und zum Veilchenmeister sind so greifbar, daß an der zürcherischen Herkunft kein Zweifel bestehen kann. Und zwar dürfte es sich hier sicherlich um einen einheimischen Maler, keinen zugewanderten handeln. Der Altarflügel gehört zum erfreulichsten Bestand an altzürcherischen Malereien. Ich nenne den Maler „Meister des Bremgartner Flügels“.[46a]) Dargestellt sind die Martyrien der HHl. Katharina und Barbara auf der einen, die HHl. Magdalena, Johannes Ev. und Verena auf der andern Seite. Da kein Gold mehr verwendet wird, hält es schwer, zu sagen, welches Außen- und welches Innenseite ist. Die drei Heiligen sind einfache Zustandsfiguren, ohne laute Aktion. Nur in den leis bewegten Köpfen mit den schweren Augenlidern spricht sich ihr Innenleben deutlicher aus. Die Gewänder fallen in langschwingenden, ruhigen Linien. Die zurückhaltenden Farben unterstreichen diesen Eindruck. Glücklich ist der Ausblick in die Hintergrundslandschaft. Aus dem üppigen Laubwald links, schleppt ein Bauer mit Hülfe eines Pferdes einen Baumstamm heraus, eine gelungene Genreszene. Rechts öffnet sich der Blick in ein weites Flußtal. Das Ganze wirkt fast wie eine ländliche Idylle. — Die Martyriendarstellung ist bunter und reicher. Aber dramatische Bewegung darzustellen, lag der beschaulichen Veranlagung des Malers weniger. Der Henker links ist ein derber Gesell in phantastischer Landsknechtstracht. Die beiden knienden Heiligen sind mädchenhafte, schlichte Gestalten. Der zweite Henker dagegen ist in seiner reichen Gewandung und der zum tödlichen Streich ausholenden Bewegung eine der gelungensten und erfreulichsten Figuren der altschweizerischen Malerei dieser Zeit. Wiederum dient ein schöner Landschaftsausschnitt als abschließende Kulisse.

Einzelheiten, wie die Mädchentypen, die Ziselierung der Nimben, die z. T. noch scharfbrüchigknittrigen Falten, erinnern an die ältere Manier des Nelkenmeisters. Die Hauptsache dagegen: die fette, körperliche Malerei, die üppigen, nicht so peinlich wie beim Nelkenmeister stilisierten Haare, oder die kräftig zupackenden Hände, erinnern an die Art des Veilchenmeisters. Es ist der gleiche freie, naturgerichtete Geist, der durch diese Bilder weht und sie so sympathisch macht. Der Meister muß ein Altersgenosse des letztern gewesen sein, ein Gleichstrebender, der vielleicht aus der Schule des Nelkenmeisters kam. Der Altarflügel wird um 1510 entstanden sein.

Es gibt wenig Bilder (eher noch einige Glasgemälde), in der sich die bodenständige Zürcher Art so deutlich ausspricht wie hier, etwa noch beim jungen Hans Leu und beim Wettinger Meister. Es ist eine Note, die man sonst als „schwäbisch“ zu bezeichnen liebt, etwas Be-

[46]) Nachdem in letzter Zeit mehrere weitere Werke des Veilchenmeisters aufgetaucht sind, die erst im Nachtrag eingefügt werden können, neige ich dazu in diesen beiden Gemälden Werke des Veilchenmeisters selbst aus seiner Frühzeit um 1504 zu erkennen.

schauliches, Zuständliches, Undramatisches, Stilles, ja fast Weiches und Sentimentales.

Ferner haben sich im Fraumünster Reste einer weitern hervorragenden Arbeit erhalten: Unter dem linken Fenster der Chorwand sind al fresco zwei einander zugewandte Gruppen musizierender und Leuchter tragender Engel dargestellt.[47]) Im Abstand von 1,30 m zwischen drin muß wiederum eine Holzfigur gestanden haben, wohl eine Madonna in der Glorie. Durch diese merkwürdige, mir weiter nicht bekannte Art Holzschnitzereien mit Malereien zu vereinen, muß freilich die Ostwand des Fraumünsters ein eigenartig unruhiges Aussehen erreicht haben. — Leider ist die Hauptsache des künstlerisch sehr beachtenswerten Freskos heute durch eine Holzwand verdeckt, sodaß sich nur nach zwei reizenden Engelsköpfchen, die noch sichtbar sind, urteilen läßt. Das Auffallende ist, daß es eigentlich Pinselzeichnungen in rot auf dem Verputz sind. Es scheint mir in diesem Fall doch wahrscheinlich zu sein, daß es sich nur um die Vorzeichnung zu einem farbig gedachten Gemälde handelt. Um so deutlicher ist hier der Einblick in die künstlerische Handschrift des Meisters. — Mit einer ganz erstaunlichen Leichtigkeit und Treffsicherheit wird da der Pinsel gehandhabt. Es muß einmal ein ganz köstliches Engelskonzert gewesen sein, dem nicht viel ähnliches an die Seite zu stellen wäre. Die pausbäckigen, lockigen Engelsköpfchen sind allerliebst. — Die Gruppe gehört zu den besten Malereien im alten Zürich. Leider ist der Meister sonst nicht weiter nachweisbar. Ich wage bei der eigenartigen Formensprache (Gewänder!) nicht eine Vermutung in Bezug auf Schulherkunft zu äußern. Zeit um 1510.

Von einem tüchtigen Maler, der schon ganz im neuen Stile arbeitete, zeugt der großgesehene heilige Bischof, der vom letzten Joch der linken Seitenschiffswand im Großmünster heruntersegnet. Wie die Falten in Kurven fallen, die Geste groß gegeben ist, überhaupt die ganze Halbfigur (die wohl in ganze Größe zu ergänzen ist) feierlich und groß aufgefaßt ist, das läßt auf einen Sinn fürs Monumentale schließen, der bei uns selten war. Das Fresko steht vereinzelt da. Es mag um 1520 entstanden sein.

Angestrengte Nachforschungen werden immer wieder durch überraschende Funde belohnt. Noch vor der abschließenden Redaktion dieser Arbeit wird noch ein vollständiges altzürcherisches Altarwerk von beachtenswertem Rang bekannt. — Schon immer mußte einem schweizerischen Kunsthistoriker der Schnitzaltar Nr. 168 im Deutschen Museum zu Berlin[47a]) auffallen, von dem der vorbildliche Katalog von Wilhelm Vöge (nach Mitteilung von R. F. Burckhardt in Basel) mitteilt, er stamme aus Wettingen. Der gleiche Gewährsmann beschreibt nach Notizen des vor bald hundert Jahren eifrig mit dem Export von schweizerischen Kunstwerken beschäftigten Basler Kunsthändlers von Speyr die bisher verschollenen, gemalten Flügelaußenseiten. Durch eine freundliche Mitteilung von Prof. Ganz werde ich auf diese beiden Malereien, die unlängst in der Sammlung Dard in Dijon aufgetaucht sind, aufmerksam. Sie bringen die erwünschte Bestätigung der bisher unkontrollierbaren Angaben.

Es handelt sich um ein Altarwerk von ansehnlichen Ausmaßen (geschlossen 172 : 157) und bei dem bedauerlich zusammengeschmolzenen heutigen Bestand unseres Kunstinventars um eine der tüchtigsten bekannten schweizerischen Schnitzarbeiten. Die Mitteltafel zeigt in z. T. stark unterhöhltem Relief die Anbetung der Könige, während die ebenfalls geschnitzten Innenseiten der Flügel die Geburt Christi und die Beschneidung links, das Martyrium der 10 000 Ritter und die Hl. Sippe rechts aufweisen. Der Bildhauer war kein ungeschickter Mann. Die Komposition, z. T. von Holzschnitten Dürers abhängig, macht

[47]) Zemp. Mitt. d. Antiquar. Gesellsch., XXV, p. 169.

[47a]) Wilhelm Vöge: Die deutschen Bildwerke in Berlin, Nr. 168.

einen sichern und gelungenen Eindruck. Ohne Mühe gelingt es ihm, die vielen kleinen, minutiös durchgearbeiteten Figürchen klar anzuordnen. Er hatte Freude an sauberem Detailwerk, an exakter Ausführung. An dieser Stelle habe ich mich über den Bildhauer nicht weiter auszusprechen. Für ein weiteres Werk seiner Hand halte ich einen Marientod im Museum zu Solothurn. Dagegen ist ein zweites aus Baden stammendes Altarwerk (die Flügel sind unbemalt) von anderer und älterer Hand.

Diese Schnitzarbeiten bringen uns in rechte Verlegenheit. Sind es zürcherische Arbeiten? Keine einzige gotische Holzfigur aus Zürich hat sich erhalten, die man zum Vergleich heranziehen könnte. Und aus den Urkunden ergibt sich nichts, das auf eine bedeutendere Tätigkeit von Bildhauern in Zürich schließen ließe. Sicher standen auch bei uns die Kirchen vor der Reformation voll von geschnitztem Bildwerk aller Art. Sicher gab es auch in Zürich Bildhauer, aber vielleicht keine mit höhern Fähigkeiten. Das Wenige, das wir zur Lösung dieser Frage heranziehen können, bestätigt diesen Eindruck. Etwa von 1470 bis 1490 arbeitete der hervorragende Bildhauer Ulrich Rosenstein von Lachen in Rüti, St. Gallen, St. Wolfgang bei Cham und Zug, wo schon 1470 Erhard Küng, der Meister der Berner Münsterpforte, gewirkt hatte. Ein Hans Küng, vielleicht der Sohn des letzteren, arbeitete 1494 in Meilen, fertigte 1520 die schöne Decke in der Schmidstube und 1523 die verwandte Decke im Klauserschen Hause zu Luzern, ohne daß er aber ständig in Zürich wohnhaft gewesen zu sein scheint. Seine plastischen Arbeiten, z. B. die Klausersche Decke im Landesmuseum, zeigten keine stilistischen Beziehungen zum Berliner Altarwerk. Schließlich zeugt das große Ansehen, das ein Lux Haggenberg über Zürich hinaus genoß, ebenfalls nicht von einer hervorragenden bildhauerischen Tätigkeit in Zürich. So käme also etwa Basel als Wohnort des Bildschnitzers in Betracht? Dem widerspricht die typisch zürcherische Malerei. Lassen wir diese Frage vorerst unbeantwortet. Sie hat ohnehin mit unserm eigentlichen Thema nichts zu tun. Aber halten wir einmal fest: es gab in Baden-Wettingen drei bedeutende, vielleicht zürcherische Schnitzarbeiten: den Prunktisch im Landesmuseum, den Altar in Basel und den Altar in Berlin.

Die Rückseite des Altarschreins zeigt in schlechten und schlechterhaltenen Malereien „erschinung und segent des hilgen Ertzengels Sant Michels“ und das Datum 1516. Stil und Maße der Dijoner Flügel stimmen völlig überein.[47b]) Dazu wird ihre Zugehörigkeit noch durch die von v. Speyr mitgeteilten Wappen sichergestellt. (Der kielbogige obere Abschluß der Flügel ist leicht erkenntliche neue Ausschmückung.) Dargestellt ist links der Hl. Hieronymus, rechts der Hl. Christophorus. Links und rechts die Wappen der Stifter Niklaus Eberler, genannt Grünenzweig, Bürgermeister von Baden und seiner Frau Scholastika, geborene Engelhart. Es sind treuherzige Malereien, etwas steif und ungelenk, doch nicht ohne einen gewissen liebenswerten Humor und malerische Vorzüge. Schwäne tummeln sich im Wasser, eine Meernixe schwimmt munter umher (Anspielung auf das Wappen des Klosters?) Freundliche Hügellandschaften schließen ab. Fremdartig und unverstanden wirken die Renaissancekapitelle, die der Maler beim jungen Leu abgeguckt haben wird. Er gehörte offensichtlich noch der älteren Generation an, der ein Peter Studer etwa entstammte. — Alles in allem stellt das Altarwerk eine ebenso unerwartete wie erfreuliche Abrundung unserer Vorstellung von alter Zürcher Malerei dar.

Aus einer Reihe von Arbeiten sind uns also mehrere Malerindividualitäten bekannt geworden. Anderseits wissen wir aus Urkunden vielerlei über Maler im alten Zürich. Wenn es uns gelänge, die erhaltenen Werke mit den überlieferten

[47b]) Hugelshofer im Anzeiger 1925, p. 161.

Malernamen in Verbindung zu bringen, würde die Geschichte der Zürcher Malerei dadurch ohne Zweifel wesentlich anschaulicher und lebendiger. Während diese Bemühung wohl bei Glasmalern wie Lux Zeiner, Lienhart Brun, dem alten Ulrich Ban u. a. gelingt, bleibt sie bei den Malern erfolglos. Keines der Gemälde ist mit Namen signiert. Nur auf Grund von Veilchen und Nelken, sowie auf stilkritischem Wege lassen sich Gruppen von Malereien der gleichen Hand scheiden. Da uns die ursprüngliche Herkunft der Bilder nur in den wenigsten Fällen sicher bekannt ist, wird man meistens für alle Zeiten darauf verzichten müssen, je Namen und Werk verbinden zu können. In den wenigen andern Fällen gelingt dies für den wenig wahrscheinlichen Glücksfall, daß sich einmal eine auf das Werk bezügliche Urkunde findet. Daraufhin das Urkundenmaterial zu durchstöbern, hieße eine Nadel im Heustock suchen, wie schon Hermann Meyer feststellte. Am ehesten möglich wäre es noch bei Wandmalereien.

Es ist hier zu beachten, daß aus den Urkunden ohnehin nie eine zureichende Anschauung von der Art und dem künstlerischen Rang eines Malers gewonnen werden kann. Am Beispiel des gleich zu behandelnden jungen Leu ist dies klar ersichtlich: kein einziges seiner erhaltenen Gemälde wird urkundlich erwähnt und im Ganzen beziehen sich nur zwei Akteneinträge auf (verlorene) Bilder. Fast durchwegs betreffen die Zahlungen mehr handwerkliche Arbeiten, über private Schenkungen, die sicherlich recht zahlreich waren, schweigen sie sich aus. In den meisten Fällen wurde bei unsern kleinen Verhältnissen wohl nur mündlich verhandelt. Und auch über das äußere Leben der Maler fließen im Allgemeinen nur in jenen doch wohl die Ausnahme bildenden Fällen die Quellen reicher, in denen die Künstler mit dem Gesetze in Konflikt kamen. Abgesehen von diesen besonderen Umständen können wir aus Urkunden kaum grössere Ausbeute erwarten, als sie die bürgerlichen Ordnungsbücher enthalten (Bürgeraufnahme, Bezahlung von Steuern, ev. Teilnahme an einem Kriegszug u. s. w.) (Ein einzigartiges Dokument für die Geschichte der Zürcher Kunst ist das Verzeichnis der Lux- und Loyenbruderschaft etwa von 1490 bis 1525. Über seine Bedeutung vergleiche Anm. 1. Von besonderer Wichtigkeit ist ferner der Glückshafenrodel von 1504.)[48] Aus diesen Gründen ist die fehlende Verbindung zwischen Namen und Werk nicht allzu sehr zu bedauern. Es wäre davon keineswegs eine umwälzende Änderung dieses Abschnittes zu erwarten.

Eine einzige Urkunde bezieht sich anscheinend auf ein erhaltenes Werk; aber sie ist so wenig bestimmt und dazu so unsicher überliefert, daß auch hier leider nichts Genaueres gesagt ist. Salomon Vögelin[49] berichtet nach einem offenbar damals (1878) schon lange fehlenden Aktenstück (Propsteiurkunde?) des Jahres 1497, der Maler Hans Leu hätte das Tafelwerk mit der Stadt Zürich Konterfey wiederum zu vergolden gehabt für 160 ℔ Haller. Er macht es glaubhaft, daß damit eine der beiden nun im Landesmuseum verwahrten, schon von Bullinger erwähnten Stadtansichten gemeint sei, die aus baugeschichtlichen Gründen (Helme des Großmünsters) zwischen 1492 und 1510 entstanden sein müsse. Es ist sehr bedauerlich, daß das Original dieser Urkunde nicht mehr auffindbar ist, da es die jetzt vorhandenen Unklarheiten wohl zu beseitigen vermöchte. Doch stützen andere, anscheinend damit zusammenhängende Einträge aus den Jahren 1497, 1500—1502 (freilich zum Teil ohne Meisterangabe) die Ansicht, daß Leu der Maler sei (siehe Urkundenanhang). — Ferner erkannte Vögelin, daß

[48]) An diesem großen Volksfest haben sich so ziemlich alle Bürger beteiligt. Jeder wollte am Glückshafen sein Glück versuchen. Der Rodel gibt daher eine ungemein vollständige Übersicht über die Einwohner, ihre Familien und ihre verwandtschaftlichen Beziehungen. Denn die auswärts wohnenden Angehörigen ließen es sich nicht nehmen, am Fest zu erscheinen. Die zusammen anwesenden Familienglieder sind im Rodel nacheinander eingetragen.

[49]) Sal. Vögelin, Das alte Zürich, Bd. I, p. 298, und Zürch. Ausst.-Kat., Nr. 93. Maße 68 × 282 und 82 × 169.

es sich bei den offensichtlich als Pendants gedachten Stadtansichten um die obern Teile von Altartafeln mit Heiligendarstellungen handle. Nach der Reformation wurden diese die Stadtansicht überschneidenden Teile mit den zu ergänzenden Architekturstücken übermalt. Bei guter Beleuchtung sind sowohl die Heiligenfiguren, wie auch die stärker nachdunkelnden Übermalungen — als Restaurator kommt in erster Linie Hans Asper in Frage — noch zu erkennen. Diese ungewöhnliche Pietät bezeugt die Wertschätzung, die die Bilder schon zur Zeit ihrer Entstehung genossen. Und in der Tat handelt es sich, da sie offenbar mit der Absicht größtmöglicher Genauigkeit gemalt wurden, um topographische Dokumente von einzigartigem Wert für die Kenntnis des alten Zürcher Stadtbildes, sind es doch die frühesten erhaltenen und wohl überhaupt die frühesten Stadtansichten Zürichs. Auf der grössern Tafel ist die linksseitige „mindere", auf der kleineren die rechtsseitige Stadt dargestellt. Beide Stücke sind wohl allseitig beschnitten. Auf der rechten Seite waren die drei Stadtpatrone zu sehen wie sie nebeneinander vor ‚Christus stehen und ihre Häupter in den Händen tragen. Der mittlere stand tiefer. Die großen Nimben sind auch unter der Übermalung noch zu erkennen, z. B. beim linken Großmünsterturm. Auf dem Gegenstück war das Martyrium der Stadtheiligen zu sehen. Das Rad, mit dem sie gerädert wurden, ist noch erkenntlich; ferner glaubt man Lanzen und Stangen der Henkersknechte zu sehen. Die Anordnung der beiden offensichtlich zusammengehörigen Tafeln wird nicht ganz klar. Am wahrscheinlichsten ist, daß es sich um die Bruchstücke zweier ansehnlicher (das größere mißt in der Breite heute noch gegen drei Meter) symmetrisch angeordneter, gemalter Mitteltafeln von Altarwerken handelt, die im Großmünster standen. — Als Hintergrundslandschaften wirken die Malereien trotz einer gewissen zeitgemäßen Buntheit farbig eher zurückhaltend. Nur die vielen roten Dächer bringen eine lebhaftere Note in die sonst vorherrschenden dunkelbraunen, grauen und grünen Töne. Der Himmel ist blaugrün, oben golden. Viele putzige kleine Figürchen beleben als Staffage die Szene. Die Bäume sind noch schematisch dargestellt. Die Perspektive wird unsicher und mehr gefühlsmäßig beherrscht. Eine gewisse trockene Klarheit macht die Bilder über ihre topographische und historische Bedeutung hinaus auch künstlerisch wertvoll.

Wenn es schon aus den erhaltenen Akten nicht bündig hervorgeht, daß der als Vergolder genannte Hans Leu auch selber der Maler war, so wird es durch die Einträge von 1502/1503 zum Mindesten doch recht wahrscheinlich. Immerhin bleiben unter der Annahme der Richtigkeit des Salomon Vögelin mitgeteilten Eintrages von 1497 (wieder zu vergolden) noch Unklarheiten zu erklären: Warum mußte das Bild, das nicht vor 1492 entstanden sein kann, fünf Jahre später schon wieder vergoldet werden? (Die Vergoldung muß sich übrigens in der Hauptsache auf die Nimben bezogen haben.) War es gefallen, sonstwie beschädigt oder schlecht vergoldet? Da die stilkritisch entscheidenden Heiligenfiguren übermalt sind, kommen wir leider nicht weiter. Es lassen sich auf diesem Wege keine andern Malereien an die Stadtansichten anschließen. Wir können nicht Bäume mit Gewandfalten und Häuser mit Ohren vergleichen. Die Landschaften des Veilchenmeisters, die man etwa heranziehen könnte, zeigen bei einer gewissen, durch die örtlichen Verbindungen erklärlichen Verwandtschaft, einen abweichenden, freiern Charakter als die eher nüchternen Stadtansichten. Der Veilchenmeister zeichnet seine Bäume schon mit viel mehr Sinn für den individuellen Pflanzencharakter. Er kann aber auch aus andern Gründen nicht mit dem alten Leu identisch sein. Er gehört mit seinem Schaffen schon ins neue Jahrhundert, während der alte Leu sein Schwergewicht noch durchaus im 15. Jahrhundert hat. Der 1506 (dem Datum der Spannweidtafel)

etwa 45jährige Leu, kann aus stilgeschichtlichen Gründen nicht so gemalt haben; der Veilchenmeister gehört einer jüngern Generation an und kann (so verlockend diese Annahme wäre) nicht mit dem alten Leu identifiziert werden.

Paul Ganz hat das Verdienst, zuerst auf Urkunden gestützt, die beiden Hans Leu, Vater und Sohn, voneinander unterschieden und Klarheit in ihre Familienverhältnisse gebracht zu haben.[49a]) Die Familie Leu kam aus Baden nach Zürich. Die verwitwete Mutter wird 1488 erstmals genannt, war aber mit ihren Kindern wohl schon einige Zeit vorher in Zürich. 1489 wird Hans Leu in den Baurechnungen des Großmünsters genannt. Es ist aber durchaus wahrscheinlich, daß er schon vorher in seinem Berufe tätig war. Die Großmünster Baurechnungen der Jahre 1486—1489 fehlen. Aus ihnen wäre noch am ehesten Aufschluß zu erwarten. Sein Geburtsjahr wird um 1460 liegen. Wo und bei wem er gelernt hat, wissen wir nicht. Immerhin liegt die Annahme nahe, daß er seine Lehrzeit in Zürich, zu dem seine Familie Beziehungen hatte, durchgemacht habe. Die ganze Zeit über, seit der ersten Nennung bis zu seinem Tode 1507, wird er als meistbeschäftigter Maler häufig genannt, sowohl in Bezug auf Anstreicherarbeiten, Faßmalereien von Schnitzfiguren, als Restaurator, als auch in Zusammenhang mit größern, ehrenden Aufträgen, wie dem eben genannten „Patronengemäl". Er erfreute sich offenbar guter Verhältnisse, war mit angesehenen Familien verwandt und mit Aufträgen reich bedacht. Nachdem er 1505 noch zusammen mit dem Baumeister Hans Felder bei Arbeiten am Großmünster erwähnt wird, stirbt er 1507 plötzlich, wohl noch in rüstigen Jahren, denn im gleichen Jahr erhält die „löwinne" eine Zahlung und der Name Leu verschwindet aus den Akten bis zum Auftauchen des Sohnes. Der eine Sohn Felix war Chorherr zu St. Niklaus in Freiburg i. Ü., ein anderer Jakob scheint Glasmaler gewesen zu sein und der dritte, Hans, ergriff den Beruf des Vaters.

Der Vater Leu käme als Maler der Fresken im Ötenbach und im Pfarrhaus von St. Peter, aber auch der Malereien in den Chören von Küsnacht, St. Jakob an der Sihl und im Fraumünster in Betracht. Am ehesten aber, scheint mir, ist er mit den Arbeiten in der Wasserkirche in Zusammenhang zu bringen.

Neben ihm wird besonders der Maler Peter Studer genannt.[49b]) Er kommt schon 1484 in Beziehung zu ansehnlichen Arbeiten und noch 1522 vor. Es scheint als ob ihn Leu aus seiner anfänglich führenden Stellung verdrängt habe. Seine größte Tätigkeit entfaltete er von 1490—1500. Man ist versucht, ihn — wenn auch ohne jeden Anhaltspunkt — mit dem Meister der Wettinger Anbetung zu identifizieren.

In dieser Zeit auch werden die Maler Hans (1464 — 1497), Peter (1464 — 1504), Ludwig (1504—1508), Lienhart (1504 — 1513), Ruland (1504), Verwandte des künstlerisch offenbar viel bedeutenderen Glasmalers Lux Zeiner[50]) genannt. Da sie nur in Verbindung mit untergeordneten Arbeiten erwähnt werden, scheinen sie künstlerisch den Leu und Studer nicht gleich geachtet worden zu sein. In einem von ihnen möchte man vielleicht den Maler der Kreuzfindungslegende sehen. Ein weiter nicht bekannter Maler Fabian war Mitglied der Lux- und Loyenbruderschaft und mit dem jungen Leu als Zünfter zur Meise Teilnehmer am Marignano-Feldzug.

Zusammen mit der Glasmalerfamilie Funk, den Glockengießern Großhans Steinbrüchel und Peter Füßli I und nicht näher bekannten Steinmetzen Meister Stefan und Hans Küng und Bildschnitzern, bildeten die erwähnten Meister die alte Garde der Zürcher Künstlerschaft. Die fremden

[49a]) Paul Ganz im Zürcher Taschenbuch, 1901/02.

[49b]) Vergl. den Urkundenanhang.

[50]) Vergl. Hans Lehmann im Neujahrsblatt auf 1926 der Antiquar. Gesellschaft Zürich (Stammtafel von Dr. Corrodi-Sulzer).

Maler, wie der Nelken- und der Veilchenmeister, scheinen sich mehr nur vorübergehend in Zürich aufgehalten zu haben und nicht von den weltlichen und geistlichen Behörden beschäftigt worden zu sein. Ihre Arbeiten gehen vielleicht auf die Stiftungen Privater zurück. Es ist wohl möglich, daß ihre Namen im Verzeichnis der Lux- und Loyenbruderschaft verborgen sind.

Am 7. Juni 1503 wurde der Maler und Glasmaler Hans Dyg (auch Dig, Dick oder Tyg) Bürger von Basel und bald darauf Mitglied der Himmelszunft. Er muß, wie die an ihn ergangenen Aufträge beweisen, zu den bedeutendsten altschweizerischen Künstlern gehört haben. In seiner neuen Heimat gelangte er zu hohem Ansehen. Er wurde der Schwager des Hans Herbster und Vormund der Tochter des Hans Franck, zweier hervorragender Basler Maler. 1528 ist er gestorben. Sein Werk ist das Freskogemälde des jüngsten Gerichts von 1519 im Basler Rathaus. Leider hat es durch öftere Übermalungen jeden stilkritischen Wert verloren. Es läßt daher keinerlei Schluß mehr zu auf die künstlerische Art des Dyg. Dieser hatte auch das alte Richthaus auszumalen. 1522 lieferte er zwei Glasgemälde. Alle Zuschreibungen an ihn sind müßig, da wir von seiner Kunst keine Vorstellung haben können.

Offenbar dieser selbe Hans Dyg Maler wird nun zusammen mit einem wohl verwandten Heini Dyg Glasmaler im Verzeichnis der Zürcher Lux- und Loyenbruderschaft erwähnt — und deshalb muß hier kurz auf ihn eingegangen werden. Das Geschlecht der Dyg ist nicht zürcherischen Ursprungs und die beiden Künstler werden in Zürcher Urkunden, soweit ich sehe, weiter nicht erwähnt. Es ist also über ihre künstlerische Tätigkeit in Zürich nichts bekannt. Es haben sich auch keinerlei Werke aus jener Zeit erhalten, die ihrer Bedeutung vielleicht entsprechen könnten. Ihr Aufenthalt in Zürich ist entweder nur ein vorübergehender gewesen oder der Eintrag erklärt sich aus der besonderen Natur der Bruderschaft: die beiden könnten, wie dies für den noch zu erwähnenden Winterthurer Hans Haggenberg sicher steht, auswärtige Mitglieder gewesen sein.

So verlockend es wäre, den Hans Dyg mit dem Monogrammisten HD mit dem Schweizerdolch, der einen Teil von Schodelers Chronik illustrierte, gleichzusetzen,[51]) so läßt sich dies nicht erweisen. Jedenfalls müßte diese Arbeit in die Basler Zeit Dygs fallen, da die Chronik nach Zemps Untersuchungen um 1514 entstanden ist.

Durch den jungen Hans Leu hat die sonst mehr lokal begrenztes Interesse bietende Zürcher Kunst Anteil am großen Höhepunkt der deutschen Malerei im Zeitalter Dürers, Grünewalds und Hans Baldung Griens. Er hat viel gezeichnet und seine liebenswürdigen Blättchen haben soviel künstlerischen Reiz, daß sie in den Kabinetten der großen ausländischen Sammlungen zu finden sind, wodurch der Name des Meisters über unsere Grenzen hinaus bekannt wurde.

Schon dies, daß Leu gezeichnet hat, ist etwas Neues innerhalb der Zürcher Kunst. Darin, und mehr noch in dem Umstand, daß er seine Blätter zu signieren und datieren pflegte, ist der erwachende Geist einer neuen, selbstbewußten und persönlichkeitsstarken Zeit zu erkennen. Und dem Kunsthistoriker wird so die Gelegenheit geboten, Namen und Werk miteinander in Verbindung zu bringen, wodurch der junge Leu eine ungleich rundere und greifbarere Gestalt wird als die bisher erwähnten Maler.

Leu fühlt sich nicht mehr als ehrsamer, zünftiger Handwerker, sondern als freier, seines Wertes bewußter Künstler (wenn ja sicher auch er sein Leben in der Hauptsache noch mit oft recht untergeordneten Anstreicherarbeiten fristen mußte). Er will nicht mehr anonym hinter seinem Werk zurücktreten. Er schafft nicht mehr nur auf Auftrag hin, und die Güte der Arbeit richtet sich nicht mehr nur nach der Höhe der Bezahlung, sondern es entstehen in ungebun-

[51]) Zemp, Bilderchroniken, p. 136, Anm.

dener Schöpferlust freie, „zwecklose“ Werke, die nur schön sein wollen, dem Maler und dem Liebhaber zur Freude geschaffen. Mit einziger Ausnahme des Schneeberger Porträts (und der Wappenscheiben) waren die bisherigen Maleraufträge kirchlicher, zweckbestimmter Art gewesen. Unter dem Einfluß humanistischer Ideen wird das jetzt anders. Sicher steht auch im Werk des Leu noch das Kirchenbild an erster Stelle, und sein Auskommen mag er noch durchaus von dieser Seite seines Schaffens her bezogen haben. Doch ist nicht zu verkennen, daß seine persönliche Neigung gänzlich (nur allzusehr und mehr noch als bei Manuel) auf der andern lag: bei den Landschaften, den „freien“ Zeichnungen und humanistischen Themata wie dem Orpheus, Arbeiten, die nicht in erster Linie mit der Absicht auf Verkauf entstanden, wenn sich auch gelegentlich kunstsinnige Liebhaber darum bemühen mochten, wie es später bei Basilius Amerbach der Fall war. In alle diese Dinge ist viel mehr Liebe gelegt als in die oftmals trockenen und steifen, gleichgültig gemalten kirchlichen Bilder, in denen dann bezeichnenderweise auch wieder die Landschaften am meisten ansprechen. Freilich tritt hier der Umstand bestärkend hinzu, daß Leu seiner Anlage nach kein Figurenzeichner war, daß seine Begabung vielmehr auf der Seite des Landschaftlichen lag — worin sich dann aber eben auch wieder das Neue ausspricht.

Im Leben Leu's macht sich der Geist der unruhigen Jahre vor der Reformation und der großen Kriege bemerkbar. Viele der ihn betreffenden Urkunden beziehen sich auf Zusammenstöße mit der Obrigkeit. Es ist nicht mehr das geruhsame Leben eines ehrsamen Malers, sondern das ungeordnete eines Reisläufers. Die Kunst vermochte ihren Mann scheinbar nur mehr schlecht zu ernähren. Die Konkurrenz war groß; die Aufträge gingen zurück. Mehr als die kläubelnde Malarbeit mit ihrem spärlichen Verdienst lockte mit ihrem freien Leben die Welt der Söldner und des Kriegs, die ganz andern Verdienst versprach, auch wenn die Gefahr der strengen Verurteilung durch die Obern drohte. So ist auch Leu vielfachen Zusammenstößen mit den Gesetzen nicht entgangen. Trotzdem aber, scheint es mir, spricht aus seinen Werken nicht so sehr der reisige Geist der Landsknechte, als der einer stillen und freundlicheren Natur. Er ist gesitteter als Urs Graf und nicht so groß angelegt wie Manuel. Ein Zug zum Idyllischen und Liebenswürdigen ist unverkennbar. Leu trägt eine eigene Note in die Schweizer Malerei seiner Tage. Die ganze Zeitströmung und sein Beruf als Maler mußten ihn naturgemäß fast in Gegensatz zur herrschenden, bald von Zwingli mit unnachsichtiger Strenge geführten Richtung bringen. Darin, daß er sich schließlich mit dem neuen Regiment aussöhnte, ist vielleicht am deutlichsten zu ersehen, wie hart sein Kampf um den Broterwerb schließlich wurde. Es liegt viel persönliche Tragik in seinem Leben. Dazu will noch gut passen, daß er an der Seite seiner früheren Gegner für eine Sache, die nicht die seine war, einen vorzeitigen Tod finden mußte. Dennoch mag ihn dies noch vor dem Schlimmsten bewahrt haben. Der junge Hans Leu war der bedeutendste der altzürcherischen Maler und einer der besten in der damaligen Eidgenossenschaft. Mit ihm fiel der letzte spätgotische Maler Zürichs. Hans Asper, der ihn ablöste, gehörte schon völlig der neuen Zeit an.

Das Werk des jungen Hans Leu habe ich zusammenzustellen und zu säubern versucht.[52]) Es ist unnötig mich hier zu wiederholen. Unter Anbringung der notwendigen Korrekturen und Ergänzungen stellt sich mir sein Entwicklungsgang etwa folgendermaßen dar.

Im Jahre 1504 nahm der Vater Leu am großen Volksfest (bei dessen Vorbereitungen er in ausgedehntem Maße Arbeit gefunden hatte), das sich an das von weither besuchte Schießen anschloß, teil und legte für sich und seine Fa-

[52]) Hugelshofer, Anz. 1923/24, p. 164, 28, 122.

milie in den Glückshafen ein. Bei dieser Gelegenheit wird zum ersten Male Hans Leu der Jung genannt. Wenn man es für berechtigt hält, mag man schon einen Eintrag von 1497: „Item dem maler 4 ß by sin knaben geschickt“ auf Leu Vater und Sohn beziehen. Mittelst dieses Anhaltspunktes, wobei noch zu beachten ist, daß die frühesten Werke von 1510 sind und unter Annahme, der Vater sei etwa 1460 geboren, kommen wir zum Schluß, der jüngere Hans Leu sei als dritter Sohn kurz vor 1490 zur Welt gekommen. Er ergriff den Beruf des Vaters und erhielt sicherlich in dessen Werkstatt die erste Unterweisung. Daneben hat er sich ohne Zweifel bei den andern, dem Vater an Kunst überlegenen Malern umgesehen und von ihnen das Mögliche zu lernen versucht. Im ersten Jahrzehnt war wohl der Veilchenmeister die bedeutendste und modernste Kraft in Zürich, und an seine Art werden wir denn auch bei den ersten Arbeiten des jungen Leu, mangels gesicherter Malereien des Vaters, am meisten erinnert. Diese Jugendeindrücke müssen sehr stark gewesen sein; denn sie waren in der Hauptsache bestimmend für den ersten Stil des Leu. So sehr, daß sie auch von lebhaften Eindrücken in der Fremde nicht völlig übertönt wurden. Aus stilgeschichtlichen Gründen und dem Fehlen von Nachrichten von 1504 bis 1515 darf man nämlich annehmen, der junge Leu hätte sich in dieser Zeit auf einer Wanderfahrt in Süddeutschland befunden. Er ist dabei vermutlich mit Dürer, sicher aber mit Baldung in persönlichen Kontakt gekommen. Dürer hat sich seiner noch nach 13 Jahren erinnert, ihn grüßen lassen und ihm einen Holzschnitt geschenkt. Die Beziehungen Leus zum stammverwandten Baldung, der in jenen Jahren als noch wenig bekannter Meister und Schüler Dürers in Straßburg seine Werkstatt eröffnete, waren enger und dauernder. Sie wurden schließlich für seine stilistische Art ausschlaggebend, sodaß Leus Arbeiten gelegentlich für Schöpfungen Baldungs gehalten werden konnten.

Wir müssen uns klar machen, daß wir über das Jahrzehnt von 1504 bis 1514 ungenügend unterrichtet sind und nur auf stilkritischem Wege einigen Aufschluß über seine Tätigkeit in dieser Zeit erhalten können. Es sind in mehr als einer Hinsicht rätselhafte Jahre. Die Annahme einer mehrjährigen Wanderzeit ist rein hypothetisch, bei dem Fehlen von urkundlichen Nachrichten aus dieser Zeit und der stilistischen Eigenart seiner Formensprache aber wohl begründet. Besonders in seinen Handzeichnungen zeigt sich Leu eine so eingehende Kenntnis des Baldungschen Stiles, daß man bei Ablehnung dieses Vorschlags zu recht künstlichen Erklärungen greifen müßte. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Leu die Wanderschaft um 1509 begann, 1510 bei Dürer in Nürnberg und um 1513 Geselle Baldungs war, daß unter seiner Mitwirkung im besonderen die prächtigen landschaftlichen Hintergründe des Schnewelin-Altars in der Kaiser-Kapelle des Münsters in Freiburg i. Br. stammen könnten.

Die früheste erhaltene Arbeit und zugleich das stärkste Argument für die Annahme einer direkten Abhängigkeit Leus von Dürer ist eine datierte und signierte Zeichnung mit einer Darstellung aus dem Marienleben von 1510, die im British Museum verwahrt wird. In jedem Zug verrät sie den Anfänger, der sich in eine fremde Welt einzuarbeiten trachtet. Das Blatt ist voller Schwächen und Härten; der große Zug aber, der aus ihm spricht, ist nicht zu verkennen. Die formklärende Strichführung ist spezifisch dürerisch. In diese Zeit fallen die abschließenden Arbeiten Dürers für die drei gedruckten Bücher. — Die Zuweisung an Leu ist, wenn man sich recht in seine Art vertieft, eine ganz einwandfreie. Sie wird aufs Beste gestützt von einem neuaufgetauchten, später zu erwähnenden Blatt.

Die beiden Zeichnungen des Jahres 1513 verraten schon wesentlich mehr Freiheit. Im Hl. Georg des Berliner Kupferstichkabinetts ist Leus Sinn für malerische Wirkung zu erkennen. Er

stellt auf das farbige Zusammenwirken des blaugrauen Grundes, der schwarzen Feder und der fleckig oder weit ausgezogen aufgesetzten weissen Lichter ab. Diese Art der Beleuchtung findet sich analog auf Gemälden wie der Kreuztragung und der Gethsemane-Szene wieder. — Gelöster noch und freier wirkt die Landschaft vom selben Jahre des Zürcher Kunsthauses. Der Künstler hat seinen eigenen Stil gefunden. Die unbekümmerte Skizzierfreude hat einen eigenen Reiz. Eine handschriftliche Notiz des Zeichners auf der Rückseite macht es wahrscheinlich, daß es sich um eine Landschaftsstudie für ein Gemälde handelt. Dieser Umstand, daß Leu hier anscheinend als freier Meister auftritt, zusammen mit andern chronologischen Schwierigkeiten, legt die Frage nahe, ob wir mit der Annahme einer so ausgedehnten Wanderzeit auf dem richtigen Wege sind.

Die drei datierten und signierten Scheibenrisse von 1514 machen es vielmehr fast zur Gewißheit, daß Leu seit diesem Jahre wieder in Zürich war. Die Komposition des Hl. Thomas in Kopenhagen lehnt sich an die entsprechende Szene der Basler Kreuzigung Baldungs von 1512 an. In der Umrahmung wurden erstmals Renaissanceelemente aufgenommen. — Eine Taufe im Jordan des British Museums dagegen nach Schongauers Stich B. 8 und vielleicht auch Baldungs Gemälde vom Schnewelin-Altar zeigt wieder spätgotisches Laubwerk. Es scheint, daß sich besonders die ziemlich handwerkliche Werkstatt der Funk dieser Vorlagen bedient habe. — Die reifste und reichste Leistung dieser Jahre ist der Scheibenriß der Albertina, der eine Tischgesellschaft im Freien darstellt. Stattliche Säulen schließen seitlich ab. Oben tummeln sich jene Putten, die für die Glasgemälde der Funk so bezeichnend sind. Unter den vier Wappen befindet sich Leus eigenes. Trotz der starken Nachwirkung Baldungscher Formelemente (die eine spätere Aufschrift „Hans Baldung Grien“ entgegen der guten Signatur H L verständlich macht) ist hier eine meisterliche Leistung geglückt. Besonders die Landschaft mit den Schneebergen, der Mühle und den zerzausten Bäumen ist sehr reizvoll. Das Blatt zeigt, was Leu konnte, als er in Zürich als fertiger Meister auftrat.

In dieses Jahr 1514 müssen noch zwei andere Zeichnungen gehören. Einmal die ganz ausgezeichnete Baumstudie in Nürnberg, die schlechthin zu den besten Blättern dieser Art zu zählen ist. Wenn schon vielleicht der Zusammenhang dieses Blättchens mit den übrigen Zeichnungen Leus nicht so auf der Hand zu liegen scheint, so wird diese intuitive Bestimmung Buchners durch die Rückseite, die schlecht erhalten einen lesenden Hieronymus (?) im Stil des Kopenhagener Hl. Thomas zeigt, vollauf bestätigt.

Der in letzter Zeit aufgetauchte Scheibenriß eines Maltesers in der Dresdener Sammlung Lahmann[53]) leitet von dieser ersten Gruppe zur zweiten um 1516—1517 über. Die Landschaft zeigt schon die stilistischen Merkmale dieser Jahre, während die Figur noch mit Arbeiten wie dem Blatt von 1510 und den Scheibenrissen von 1514 verbunden ist. In richtiger Erkenntnis seiner Fähigkeiten, wählt Leu sonst den Maßstab seiner Figuren im Verhältnis zu Blattgröße eher klein, so dem Landschaftlichen größern Raum lassend. Hier dagegen mußte die Figur auftragsgemäß wie bei der Zeichnung von 1510 dominierend sein. Die Einzelformen werden größer — die Schwächen des Meisters enthüllen sich deutlicher. Der Ritter in seiner harten, ungelenkigen Strichführung, die so merklich mit der flüssigern und sichern der Landschaft kontrastiert, vergleicht sich unmittelbar den Gestalten auf dem Londoner Blatt. Wie Auge, Nase, Kinn gezeichnet sind, wie die Form ängstlich gesucht wird, der Strich zuweilen nur kratzend der unsichern Hand folgt, dafür finden sich Beispiele ganz besonders auf dem erwähnten Blatt, aber auch auf

[53]) Edmund Schilling: Altdeutsche Handzeichnungen der Sammlung Lahmann, Hanfstaengl 1925, Nr. 40. Durchmesser 194 mm.

anderen aus dieser Zeit. Die Schwächen, wie die Vorzüge des Rundblattes sind typisch für Leu. — Man darf wohl annehmen, daß der Malteser ein Konventuale der Komturei Küsnacht gewesen sei; doch kommen ja auch die Johanniterhäuser in Bubikon und Wädenswil in Betracht. — Zürcher Rundscheiben dieser Art haben sich wenige erhalten. (Abb. 2.)

Hier ist nun auch von ersten Gemälden Leus zu sprechen. Aus dem ältesten Inventar der Kunstkammer der Stadtbibliothek erfahren wir[54]) von „Einer alten Tafel von Hanß Leuwen von Zürich, gearbeitet anno 1515, darauf die erscheinung des Herrn Chi., den 3. Weiberen, Mariae Magdalenae, Mariae Jacobi und Salome, diße Tafel ist vor dißem auf der Otten altar bei dem Frauw Münster gestanden." Er wurde 1684 von Jungfrau Anna und Jungfrau Catharina Ott, Nachkommen des mutmaßlichen Stifters, der den Altar beim Bildersturm gerettet haben muß, geschenkt. Es ist aufs Lebhafteste zu bedauern, daß dieses Altarwerk, das uns über Vieles Aufschluß geben könnte, heute verschollen ist. Paul Ganz hat nachgewiesen, daß Leu in erster Ehe eine Verena Ott, die Tochter des angesehenen Ratsherrn Ott zur Frau hatte. Dieser Altar nun ist wahrscheinlich eine Stiftung des Schwiegervaters. Man könnte aus diesem Werk, für das Leu sicherlich alle seine Kräfte zusammennahm, und das ihn in den Jahren 1514 und 1515 in der Hauptsache beschäftigt haben wird, ersehen, wie sein Stil unmittelbar nach der Rückkehr von der Wanderschaft aussah.

Sicher noch vor diesem Ottenaltar müssen die beiden doppelseitig bemalten Flügel des zwei Mal signierten Heiligenaltars entstanden sein, die sich heute aus dem Besitz der Antiquarischen Gesellschaft im Landesmuseum befinden. Die Zusammenhänge mit der ältern Zürcher Malerei, besonders mit dem Veilchenmeister, sind hier so deutlich und die Anklänge an das Neue, das er von der Wanderschaft mitgebracht haben muß, so schwach, daß ich dazu neige, dieses Altarwerk noch vor der Wanderzeit, vielleicht um 1509, zu setzen. Aus den Einträgen im Verzeichnis der Lux- und Loyenbruderschaft, wo nacheinander die „Löwin" und „Hans Löw" genannt

Abb. 2. Hans Leu: Scheibenriß. Privatbesitz Dresden.

werden, geht im Verein mit Zahlungen an die Witwe hervor, daß Mutter und Sohn das Geschäft nach des Vaters Tod gemeinsam betrieben. Stilistische Anknüpfungspunkte bietet am ehesten noch die Zeichnung von 1510. Der charakteristische Faltenwurf weist dagegen mehr ins Jahr 1514. Die Figuren sind mit wenigen Ausnahmen noch so unfrei und spätgotisch empfunden, daß ich diese Annahme, der allerdings anderes, das eher ins Jahr 1514 weist, entgegensteht, für berechtigt halte. Die Proportionen sind so langgestreckt, wie später nie mehr. Und nie sonst wieder hat Leu den altertümlichen Goldgrund verwendet. Die hl. Margaretha verwertet einen Stich Schongauers (B. 65). Die Malweise ist bei aller Flüchtigkeit (besonders auf den ungrundierten Innenseiten) so sorgfältig wie sonst

[54]) Vergl. Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1873, p. 26.

nicht wieder. — Die Anordnung der gekrümmten Flügel ist ähnlich zu denken wie beim Hauptaltar der Jostenkapelle in Galgenen.[55]) Der Schrein enthielt Schnitzfiguren. Zwei Flügel sind vermutlich als verloren zu betrachten. (Nur die eine erhaltene Innenseite hat Goldgrund und die Quaderung des Fußbodenmusters stimmt nicht zusammen!) Dargestellt sind innen die Heiligen Margaretha und Nikolaus links, Onophrius und Martin (mit einem in der Perspektive auffallend geglückten Bettler, der den Gedanken an ein fremdes Vorbild nahe legt) rechts. Auf der linken Außenseite ist die thebäische Legion, geführt vom hl. Mauritius, auf der rechten das Martyrium der 10 000 zusehen. — Farbig sind die Tafeln wenig erfreulich. Die konturierende, kolorierende Malweise, die etwas femininen Köpfe, die knochenlosen, langen Gestalten wirken als Nachklänge der ältern Schule. Die Farbe wird mehr dekorativ als formgestaltend verwendet. Die enggepfropfte Figurenanordnung, die mehr ornamentale Werte als Klarheit der räumlichen Anordnung erstrebt, ist noch altertümlich. —

Vorteilhafter erscheint die Kreuztragung, die nach Paul Ganz eine Stiftung der Familien Mündelheim, Breitenlandenberg und Krieg von Bellikon ist und der Tradition nach aus Kloster Rheinau stammen soll. Heute befindet sich das Bild als Schenkung Angst im Landesmuseum. Es wirkt persönlicher und selbständiger. Der Malgrund ist ungrundiertes Tannenholz. Die Komposition geht auf graphische Blätter Dürers zurück. Die Farbe wird hier modellierend verwendet. Die Falten fallen lang und stauen sich am Boden in krausen Nestern. Die Kopftypen haben ihre für Leus weiche Art bezeichnende Prägung gefunden. Die Überschneidungen durch den (alten) Rahmen wirken unerwartet kühn. Durch die im Licht erglänzende Rüstung wird die überdies signierte Tafel einerseits mit dem Heiligenaltar, anderseits mit der neu aufgetauchten Gefangennahme in Basel verbunden. Sie wird um 1516 anzusetzen sein.

In diesen Jahren hat sich Leu in Zürich festgesetzt und sich eine offenbar geachtete Stellung verschafft, wie es schon aus seiner Heirat hervorgeht. — 1515 zog er als Zünfter zur Meise im 3. Auszug unter Bürgermeister Röist mit nach Marignano, lernte er südliche Kunst in jener oberitalienischen Färbung kennen, die dem Nordländer damals leichter einging. Einen tiefern und dauernden Eindruck hat sie ihm nicht gemacht. Er hat die neuen Formen nur spielerisch und dekorativ verwendet, um seinen Arbeiten gelegentlich ein reicheres Gewand zu geben. Sein Stil ist vor und nach dem Feldzug der gleiche.

Die beiden folgenden Jahre 1516 und 1517 stellen nach innen und nach außen den Höhepunkt im Leben Leus dar. Seine künstlerische Produktion erreicht einen Umfang und eine Geschlossenheit wie später nie mehr. Und die Qualität dieser Leistungen wurde in der Folgezeit nur mehr von Einzelleistungen erreicht. Es wird nicht nur Zufall sein, daß sich gerade aus diesen Jahren so viel erhalten hat. Leu war mit einer der besten Familien der Stadt durch seine Frau in enger Beziehung. Er hatte Umgang mit den tüchtigsten seiner Kollegen. Er war vielseitig tätig als Maler von Tafel- und Wandbildern, als Entwerfer von Scheibenrissen. Und seinen Mußestunden entstammen eine Reihe der köstlichsten Federzeichnungen und Einzelholzschnitte. Nie wieder war er in seiner Arbeit von fremden Vorbildern so unabhängig. Diese glücklichen Jahre stellen zugleich den Höhepunkt der alten Zürcher Malerei dar.

Ein großer Scheibenriß im Landesmuseum mit dem heiligen Jakobus d. Ä. und Jodokus und einem Stifterpaar in Renaissanceumrahmung von 1516 zeigt, wie unentbehrlich er den Glasmalern war, die ihre Risse nicht mehr selber zeichnen konnten. Es ist lehrreich zu sehen, wie häufig diese Vorlage als Ganzes oder in Teilen

[55]) Abb. im Kalender der Waldstätte 1927, p. 96.

Verwendung fand bei Scheiben des Wettinger Kreuzganges, die der noch immer nicht recht faßbaren Funk-Werkstatt zugewiesen werden dürfen.

Weniger steif, weil ihm das kleinere Format besser lag, ist ein zweiter Riß, der in das gleiche Jahr gewiesen werden muß. Er befindet sich auf der Zürcher Zentralbibliothek und stellt die drei Zürcher Stadtheiligen vor Christus dar. Ein doppelbögiges Fenster von 1517 im Germanischen Museum, das vielleicht dem Zeinerschüler Lienhart Brun zugeschrieben werden darf, geht auf diese Vorlage zurück.

Unmittelbar und ansprechender als in diesen zweckgebundenen Scheibenrissen wirkt Leu in einigen freien Zeichnungen dieser Zeit. Es sind hier zu nennen eine hl. Ursula von 1516 im Kupferstichkabinett der Eidg. Technischen Hochschule, eine Madonna in Basel, die in das selbe Jahr gesetzt werden muß, der Sebastian von 1517 in Nürnberg (von dem es Kopien in Berlin und im Zürcher Kunsthandel mit dem mißverstandenen Datum 1514 gibt), eine weitere Madonna in Basel, die „Vergänglichkeit" in Erlangen, ein figurenreicher Einzug Christi in Berlin und eine auf getöntem Papier reicher angelegte hl. Familie im Freien in Rotterdam.

Soweit sie Leu zu erreichen vergönnt war, ist hier von Meisterschaft zu sprechen. Es ist bezeichnend, daß in keinem Fall von Entlehnung im eigentlichen Sinn gesprochen werden kann. Der Strich ist frei und sicher geworden. Leicht folgt er der spielenden Phantasie des Künstlers. In kraus verschnörkelten, flüchtig hingeworfenen Einzelformen lebt sich die Freude am Dekorativen des Spätgotikers aus. Und hin und wieder gelingt es Leu, uns auch seelisch zu interessieren, wie bei dem ahnungsvollen Sebastian oder den liebenswürdigen Idyllen von Mutter und Kind. Leu ist nie stark oder packend. Es liegt viel Weiches und Träumerisches in seiner Art. Er ist aufschlußreich, daß wir von ihm keine einzige Landsknechtsdarstellung besitzen.

Diesen Federzeichnungen im Charakter verwandt sind die vier Einzelholzschnitte, die das graphische Werk Leus ausmachen. Da sie äußerst selten sind, darf man wohl annehmen, eine Reihe weiterer Drucke sei uns verloren gegangen. Vielleicht bringt uns hier das systematische Durchsuchen der Kabinette noch Neues. Sicher unvollständig ist die Reihe der stehenden 12 Apostel, von der sich nur noch die Heiligen Andreas (P. 5) und Thaddäus (P. 6) erhalten haben. Zweifellos wurde diese Serie von den beiden Apostel-Folgen Baldungs, der großen und der kleinen angeregt, von denen die Leuschen Figuren den renaissancemäßig statuarischen Aufbau und den großartigen Faltenwurf haben.

Zu größerer Bedeutung erhebt sich die hl. Familie (P. 4), die sich in der Zeichnung eng an die oben erwähnten Federzeichnungen anschließt, kompositionell aber in freier Weise Baldungsche Elemente verarbeitet. Der Schnitt ist sehr klar und sauber. Eigentümlichkeiten wie die Zeichnungen des Auges lassen mich vermuten, daß er von Leu herrührt; obgleich in diesem Falle die Qualität der Schneidearbeit von einem darin Ungeübten auffällig ist. — Eine heitere und einfache Daseinsfreude lebt in diesem Blatt, das ganz den poetischen Geist der Heimat atmet. Der kraftvoll aufsteigende Baum ist für sich schon ein Genuß und sehr schön ist es, wie sich über die spielenden Engelsknaben hinweg der Blick in ein tiefeingeschnittenes, liebliches Flußtal, hinter dem sich hohe Berge erheben, auftut.

Der Vorzüglichste dieser Holzschnitte und eine der besten Arbeiten Leus überhaupt ist ein berittener hl. Georg (P. 7), der in einer wüsten Felsenwildnis mit dem Drachen um die Königstochter kämpft. Diagonal nach links steil ansteigendes Gelände mit malerisch bewachsenem Felskopf, gleich ähnlichen Zeichnungen Manuels; darunter die dunkle Höhle. Der Drache mit schuppigem Schwanz liegt schon aufgespießt auf dem Rücken. Der hl. Georg auf kleinem Pferd stürzt

Abb. 3. Hans Leu: Der Apostel Andreas (Holzschnitt).

mit gezogenem Schwert auf ihn ein. Die Ähnlichkeit mit der Georgszeichnung von 1513 ist nicht zu verkennen. Der Schnitt ist natürlich spiegelverkehrt. Ganz rechts unter überhängendem Baum die betende Prinzessin. Schöner Durchblick auf Hintergrundlandschaft.[56]) (Abb. 3 u. 4).

[56]) Die übrigen, Leu sonst noch zugeschriebenen Einzelholzschnitte, sind nicht von ihm. Die Anbetung, die im Amerbach-Inventar Hans Leu zugeschrieben wird, ist ein Frühwerk Baldungs (vergl. Martin Weinberger: Dürerschule), der Florian, P. 8, ist von einem bayerischen Meister, das Schweißtuch der hl. Veronika, P. 9, von Burgkmair und die Tanzbelustigung, P. 10, ist ein apokryphes Dürerblatt. Der von Haendcke (Schweiz. Malerei im 16. Jahrhundert, Anm. 156) mitgeteilte hl. Georg gehört dem Breisacher Holzschnitzer H. L. (Hans Loy?), der in der älteren Literatur (so bei Nagler, Monogrammisten, Nr. 1200) häufig mit Hans Leu zusammengeworfen wird. (Vergl. die Publikation von H. Loßnitzer: Die Holzschnitte des Hans Leinberger.)

Derlei Einzelblätter mögen auf Kirchweihen oder bei Wallfahrten, etwa in Einsiedeln, feilgeboten worden sein. Die Gläubigen nahmen sie als Andenken mit nach Hause. Der Gedanke, solche gedruckte Arbeiten zu machen. kam Leu sicher wieder von Baldung. Wir wissen nicht, was ihn bewogen haben mag, nach dem Jahr 1516 sich nicht weiter mit diesen Dingen zu befassen.

Ob und wieweit Leu Anteil an den Illustrationen der Froschauerbibel von 1525—1529 und anderen illustrierten Zürcher Drucken hatte, ist mir noch nicht endgültig klar geworden. Ich werde mich mit dieser heiklen, doch wenig lohnenden Frage später noch beschäftigen müssen.

In ausgedehnter Weise hat sich Leu damals offenbar auch als Wandmaler betätigt. Es ist aufs Lebhafteste zu bedauern, daß diese Fresken fast alle der Vernichtung anheimfallen mußten. Sie hätten der an Denkmälern alter Kunst nicht eben reichen Stadt zur schönen Zierde gereicht.

Am Gewölbe und an den Wänden der Marienkapelle im Fraumünster (dem Erdgeschoß des Südturms) waren neben andern Freskenresten noch bei der letzten Renovation (1910) sehr verblaßte Wandmalereien zu sehen, die Zemp Hans Leu zuschrieb und um 1515 datierte.[57]) Heute sind sie leider, da Sicherungsarbeiten unterblieben, völlig, erloschen. Dargestellt waren einzelne Heilige, von denen noch Blasius, Erhard, Burkhard (?) und Viktor zu erkennen waren. Die Ornamentik zeigte Renaissanceelemente. Das legt die Bestimmung auf Leu nahe; denn damals lebte außer ihm wohl kein anderer in der Stadt, der diese neue Mode kannte. Die Malereien entstanden vermutlich anläßlich einer Restauration der Kapelle im Jahre 1515 unter der Äbtissin Katharina von Zimmern.

Bedauerlicher noch ist der Verlust der Wandmalereien von 1516 im Hause zum Beerenberg an der Waaggasse, die 1916 entdeckt und mangels eines staatlichen Kunstschutzgesetzes zerstört wurden.[58]) Nur dank der Bemühungen Pri-

[57]) Mitt. der Antiquar. Gesellsch. Zürich, XXV, p. 172.

vater konnten wenigstens von Bruchstücken Aufnahmen gemacht werden. Profane Malereien sind so selten, daß alles für ihre Erhaltung hätte getan werden dürfen. Zu sehen waren damals ein lebensgroßer, dem Beschauer zugewandter Hirsch, der in Beziehung zur Sage von der Fraumünstergründung gebracht wird, grau in grau gemalte renaissancistische Girlanden und das Porträt des Stifters, eines knienden, blondbärtigen Mannes in reichem, pelzverbrämtem Rock. Das Datum kann leicht auf 1516 ergänzt werden. Ein fünfzeiliger lateinischer Spruch enthielt eine Bitte an Gott um Schutz vor bösen Menschen. (Abb. 7.)

Mit dem Rahnschen Reisealtärchen im Landesmuseum treten wir wieder auf festen Boden. Wie aus dem Zusammenhang mit der Nürnberger Sebastianzeichnung hervorgeht, fällt seine Entstehung ins Jahr 1517. Als Malerei ist es das Erfreulichste, was uns von Leu erhalten blieb. Das kleine Format kam seinen Anlagen sehr entgegen. Das einzelne Täfelchen ist ja nicht grösser als eine Handzeichnung. Es sind die doppelseitig bemalten Flügel eines sehr kleinen Altärchens, das wohl auf Reisen benutzt wurde. In geschlossenem Zustand waren oben die Heimsuchung, unten die Heiligen Jakobus d. Ä. und Georg zu sehen. Geöffnet zeigte es oben die Heiligen Petrus und Paulus, unten die Pestheiligen Rochus und Sebastian. Vorlagen Schongauers und Baldungs mögen auch hier maßgebend gewesen sein. — Hier bekommen wir ein einziges Mal eine Vorstellung davon, was der Maler Leu zu leisten vermochte; denn das Altärchen ist durch keinerlei „Restauration" entstellt worden. Er ist vielleicht auch hier noch mehr Zeichner als Maler, doch mag dies durch die Kleinteiligkeit der Formen mitbedingt sein. Im Ganzen aber bekommen wir eine gute Meinung vom Koloristen Leu. Die Figuren erscheinen durch die kräftige Schattenwirkung körperlich-plastisch. Die Farben sind warm und leuchtend. Sie durchgehen gerne die ganze Skala innerhalb eines Tones. Besonders zu rühmen ist die Figur des Hl. Petrus. Leu kann auch diesmal nicht auf Landschaft verzichten. Die Figuren sind wie eingehüllt von ihrer Stimmung, umflossen vom Licht und den Wolken des Himmels, eingeschlossen vom wuchernden Gezweig. Wie reizvoll ist der Ausblick auf duftige Flußläufe zwischen waldigen Abhängen und auf fernes Schneegebirge. Leu ist der erste, der den malerischen Zauber der Alpen begriffen hat und ihn im Bilde festzuhalten wußte.

In diese Zeit, noch vor 1519, fällt eine weitere Arbeit, die Gefangennahme Christi, die als glückliche Neuerwerbung im Basler Museum hängt.[59]) Sie schließt sich stilistisch und

[58]) LIII. Bericht der Antiquar. Gesellsch. Zürich, 1922/23. p. 23.

[59]) Die Maße betragen 80 × 85 cm; vergl. Jahresbericht 1924 der Basler öffentl. Kunstsammlung, p. 37 f.

Abb. 4. Hans Leu: Hl. Georg (Holzschnitt).

nach den ähnlichen Maßen zu urteilen, am ehesten an die Kreuztragung des Landesmuseums an. Dennoch kann sie nicht etwa zum selben Altarwerk gehören, sondern ist um Einiges später anzusetzen. Vorerst mag ein gewisses Befremden, das den flüchtigen Beschauer vor dieser Tafel berührt, beschwichtigt werden. Die Komposition geht indirekt auf Dürers Holzschnitt B. 25 zurück. Leu ist hier offenbar stark von einem unbekannten, dazwischenliegenden Gemälde beeinflußt. Eine Reihe von Einzelheiten verknüpft die Tafel aber so eng mit dem gesicherten Werk, daß über seine Autorschaft kein Zweifel mehr walten kann. Man vergleiche nur den Figurenkanon, die charakteristische Faltenstilisierung, die unräumliche Anordnung, das Betonen des Weißen im Auge, die Fingernägel, die Bildung der Hände. Und sogar die Ornamentierung der Heiligenscheine deckt sich mit Anderen. Der Gewappnete links außen kommt auf den Heiligenaltar, der Kreuztragung, und dem Reisealtärchen vor. Das Ungewohnte sind die beiden Haupttypen Christus und Judas, besonders ihre Köpfe. Worauf sie zurückgehen, weiß ich nicht. Daß sie Leus eigenes Gut sind, ist nicht wahrscheinlich. Das Befremden wird vor dem Original noch verstärkt; denn ein gelbbrauner, dicker Firnis beeinträchtigt die alte Farbigkeit vollkommen. Wir dürfen diese Tafel unbesorgt dem Werke Leus einfügen und uns über die unerwartete Bereicherung freuen. Sie erweitert so gut wie der Dresdner Malteser unsere Anschauung von Leus Art in ungeahnter Weise. Man sieht, daß man die Möglichkeiten auch eines kleineren Künstlers jener phantasievollen Zeit nicht zu eng spannen darf.

Im Jahre 1519, so darf man aus verschiedenen Umständen annehmen, stirbt vermutlich Leus erste Frau nach kurzer Ehe. Es scheint, als ob ihn dies im Verein mit abnehmender Beschäftigung (die Vorboten der Reformation meldeten sich schon deutlich) aus seiner bisherigen Bahn geworfen habe. Im gleichen Jahre 1519 läßt sich Leu als Fähnrich jener Reisläufer anwerben, die trotz des strengen Ratsverbotes den Herzog Ulrich von Württemberg in seinem Feldzug zur Wiedererlangung seines Landes unterstützten. Aber nach 21 Wochen mußten die Unbotmäßigen auf Befehl der Obern zurückkehren und harte Strafe gewärtigen. In einem noch im Original erhaltenen Brief an den Rat bittet Leu um Gnade, beruft sich auf seinen bisherigen guten Leumund, daß er noch nie vor Gericht, noch vor Rat gekommen sei, daß ihn sein Handwerk nicht mehr ernähre, daß der Württemberger um eine gerechte Sache kämpfte. Schließlich ersucht er um freies Geleit zur Erbteilung, da seine Kinder aus dem Nachlaß seiner Schwiegermutter in der Färbe etwas zu gewärtigen hätten. Der Rat zeigte sich indessen hart und büßte ihn und die übrigen Rädelsführer.

Wenig später heiratet er ein zweites Mal und zwar eine Regula Haldenstein, die Tochter eines städtischen Beamten. 1522 malt er für das Fraumünster eine Vespertafel. Und im gleichen Jahr bürgt er zusammen mit Peter Studer und einem weiter nicht nachweisbaren Maler Rista für Peter Goldschlacher.

1524 vertritt Leu nach dem Tode seiner 2. Schwiegermutter die Seinen in einem Erbschaftshandel gegen Hans Schneeberger.

1525 ist er mit seinem Bruder Felix, der Chorherr an St. Niklaus in Freiburg i. Ü. war, in einen folgenschweren Ehrbeleidigungsprozeß gegen Zwingli verwickelt, in dessen Folge 1526 der sieben Jahre zurückliegende Reisläuferhandel, wohl auf Betreiben des Reformators, wieder aufgenommen wird. Leu wird ins Gefängnis geworfen, schließlich aber auf Vermittlung seiner Verwandten wieder freigelassen. Wie unerfreulich sein damaliger innerer Zustand war, zeigt eine bei diesem Anlaß vor Gericht gemachte Aussage. Durch seinen üppigen Lebenswandel in den Verdacht gekommen, Pensionen genommen zu haben, entschuldigt er sich, er habe mit Wissen seiner Frau 100 Gulden aus deren Heiratsgut vertan.

1526 und 1527 ist er wieder mit Arbeiten für den Rat beschäftigt.

Es scheint, daß Leu nach dem Umsturz von 1525 gezwungen war, auch auswärts Beschäftigung zu suchen. Darauf deutet eine letzte Nachricht, derzufolge er in Aarau 1531 das Zifferblatt der Turmuhr gemalt hat. Mit den Gesandten, welche die feindlichen Eidgenossen zu versöhnen trachteten, machte er damals von Aarau aus einen Ausflug auf die Gislifluh, von wo aus er „die Region gezeichnet" hat. Das ist wohl die einzige Nachricht aus jener Zeit, die von einem Landschaftszeichner berichtet. Wenige Tage später fiel Hans Leu im zweiten Kappeler Krieg, vermutlich im Gefecht am Gubel am 24. Oktober 1531.[59a]) So hat ihn die neue Lehre zuerst um sein Brot, dann auch um sein Leben gebracht. Es scheint, daß er trotz Allem, wohl dank der Mitgiften seiner beiden Frauen und der Erbschaften in geordneten Verhältnissen starb; denn er hinterließ sein Haus am Rennweg so gut wie schuldenfrei. —

Die Werke, auf die wir noch einzutreten haben, unterscheiden sich ihrem Charakter nach merklich von den bisher aufgezeigten. Es scheint, als ob nicht nur größere künstlerische Reife diese Wandlung bedingt habe. Die Annahme liegt nahe, daß Leu sich 1519 jenseits des Rheines nach den neuesten Arbeiten seiner Kollegen umsah und davon einen starken Eindruck empfing. Es ist schließlich nicht unmöglich, daß in diese Monate eine erneute Fühlungnahme mit Baldung fällt.

Das Gemeinsame dieser Arbeiten, das sie von denen des ersten Jahrzehnts unterscheidet, ist ein Zug zum Großen, Reichen und Prächtigen, der Leu im Grunde fremd war. Man hat das Gefühl, daß er versuchte, mit der neuen Entwicklung der führenden Meister Schritt zu halten. Er legt seine Arbeiten weiter und anspruchsvoller an. Doch verrät ein stellenweises Versagen und ein zeitweiliges Aussetzen der schöpferischen Phantasie, daß er auf fremden, ihm nicht gemäßen Bahnen wandelte.

Der 1519 datierte Orpheus der Basler Galerie ist das merkwürdigste Bild, das uns Leu hinterlassen hat. In Bezug auf das humanistische Thema, das nicht seiner eigenen Gedankenwelt angehören kann, als auch auf den Malgrund (Leinwand), steht es völlig vereinzelt da in seinem Werk. Es kann nicht anders sein, als daß der Auftrag eines Gelehrten vorliegt. Dem widerspricht einzig der Umstand, daß das Bild offensichtlich nicht fertig ist. Das Thema mit seiner Märchenstimmung und der Waldespoesie lag ihm. So ist der Orpheus, trotz aller Schwächen, die sich besonders in der Zeichnung der Tiere bemerkbar machen, eine seiner gelungensten Leistungen geworden. Wir haben keine andere Figur von ihm mit einer so eindringlichen Charakterisierung, wie der ganz in sein Spiel versunkene Orpheus. Es ist das idyllischste und poetischste Bild der alten Schweizer Malerei. Man möchte die persönliche Note, die Leu zu ihrer Bereicherung beiträgt, nicht missen. Man sieht, daß sie nicht einfach identisch ist mit Landsknechtsmalerei.

In der märchenhaften Stimmung dem Orpheus verwandt und ihm zeitlich nahestehend ist die prachtvolle Landschaftszeichnung in Basel, eine der frühesten „reinen" Landschaften der deutschen Malerei. Sie zählt zum Besten und Unabhängigsten was wir von Leu besitzen. Der großartige Wolkenhimmel über der zerklüfteten Seelandschaft, — wahrlich ein Bild unserer heimatlichen Landschaft — ist von starkem Reiz. Vorn eine malerische Naturbrücke, als Repoussoir, hinten, jenseits des Sees, eine türmereiche Stadt, hohe Berge im Schnee. Alles ganz aufgelöst von Licht und Dunst. Und mächtig gesteigert in der künstlerischen Phantasie.

Ein stilistisch verwandtes, bisher übersehenes Blatt wird mir von Dr. Parker mitgeteilt, eine

[59a]) Es ist nicht völlig klar, wo Leu fiel. Bullinger nennt aber unter den am 24. Oktober am Zugerberg (also im Gefecht am Gubel) Gefallenen auch Hans Leu.

Landschaft quadratischen Formates im Germanischen Museum zu Nürnberg. Sie ist noch breiter und gelöster im Strich, noch freier und größer in der Auffassung, eine Leistung, die ebenbürtig neben den besten deutschen Landschaften der Zeit zu bestehen vermag.

In Einzelheiten werden wir an diese Blätter erinnert bei den zwei heiligen Familien von 1520 und 1521. Es ist aber alles fester und beruhigter geworden; die Form ist geschlossener; das Licht überflutet nicht mehr so sehr, jeden Kontur zerstörend. Wer schon die stattlichen Blätter im Original gesehen hat, ist verwundert über die ungewohnte Größe der Auffassung, die Freiheit und Kühnheit des Strichs. Alles drängt auf starke Farbigkeit hin. Auf graublau oder rotbraun getöntem Grund alle die Abstufungen und Übergänge vom dunkelsten schwarz zum lichtesten weiß. Wie sich so ein Baum machtvoll emporwindet, wie die Gewänder nun groß und schwer niederfallen, das scheint ganz anders empfunden zu sein als bei den kleinen, bescheidenen Schwarzweißblättchen von 1516/17. Das frühere der beiden Blätter, ehemals in Berliner Privatbesitz, jetzt in der Sammlung Königs in Harlem, wirkt durch die gesättigte Komposition noch vorteilhafter als das im Motiv so sympathische in Berlin. —

Gegen Blätter dieser Qualität, die ohne direkte Einwirkung des Südens etwas von nordischer „Renaissance" in sich tragen, fällt die Londoner Federzeichnung eines Hl. Bartholomäus von 1521 stark ab. Sie wirkt wie ein matter Nachklang der fünf Jahre früher entstandenen Arbeiten.

Ein Hinterglasbild desselben Jahres 1521 nach einem Scheibenriß Leus zeigt, daß er noch immer für die Glasmalerei Entwürfe lieferte. Auch hier ist schon ein geschlossenerer, sachlicherer Aufbau zu konstatieren.

Wenig erfreulich ist das letzte uns erhaltene Gemälde, eine predellenartige Darstellung der Passion in sieben Szenen, die im Basler Museum verwahrt wird. Neue, ungewohnte Züge vermischen sich hier mit dem Alten. Man möchte gerne die vorübergehende Mitwirkung eines jüngeren Gehilfen annehmen. Jedenfalls erkennt man fremde Einflüsse. Typen wie die beiden auffallend reich gekleideten Kriegsleute neben dem Kreuz, stehen, wenn auch die Malweise ganz seine Hand verrät, ohne Beispiel da in Leus Werk. Die Judith auf dem Schilde des hinteren weist auf einen anderen Formenkreis. Im Übrigen hat sich Leu für die offenbar schlecht bezahlte Tafel keine besondere Mühe genommen.

Vergleicht man so einen eigenartigen Baum, wie den mit lang herabhängenden Zweigen neben der Pilatusszene links oben mit der prachtvollen Baumstudie in Dessau, so wird man von der Richtigkeit der Buchnerschen Zuschreibung überzeugt sein. Man wird dann auch in Einzelheiten, wie der Führung der Lichter den Leuschen, uns von der Basler Landschaft her vertrauten Duktus wiederfinden. Das stolze Blatt läßt uns noch ein letztes Mal begreifen, mit welcher Intensität sich Leu in das geheime Leben eines Baumes einzuleben wußte und mit welcher überzeugenden, stilsichern Anschaulichkeit er seinem innern Bilde Form zu geben verstand.

In dem Fresko-Fragment aus der Stefans-Kapelle im Landesmuseum lernen wir ein einziges Mal originale Wandmalereien unseres Meisters kennen.[60]) Auf dem erhaltenen Bruckstück ist die Räderung der Zürcher Stadtheiligen dargestellt, Mängel in der Perspektive und den Verhältnissen besagen nichts gegenüber den Vorzügen der sehr ansprechenden lichten Malerei, deren bestes auch in diesem Falle wieder die Landschaft ist.

Das vom Tod verfolgte Mädchen der Albertina (Federzeichnung von 1525, Replik in Lille) geht Strich für Strich auf ein heute nicht mehr nachweisbares Original Baldungs zurück. In jedem Zug

[60]) Bachmann irrt sich, wenn er glaubt, Hans Haggenberg käme hier als Autor in Frage. (Anz. 1916, p. 293.)

verrät sich die freilich recht geschickte und zügige Kopie. Wie der Zusammenhang zu erklären ist, weiß ich nicht. Es ist immerhin möglich, daß Baldung seinem früheren Gehilfen das Original schenkte, wie uns ja gerade von ihm derartige Widmungsblätter erhalten sind. Man mag aus einem Vergleich der Typen und sogar der Strichführung dieses Blattes mit den beiden großen von 1520 und 1521 sehen, woher Leu der große unvermittelte Aufschwung kam. Wenn vorher seine Frauen eher schmal und spitz sind, so werden sie nun auf einmal voll und rund: es ist das Ideal Baldungs, das hier nachwirkt.[61])

Einen weiteren Anhaltspunkt für die Beziehungen zwischen Leu und Baldung bietet vielleicht auch eine merkwürdige Federzeichnung im Kunsthandel, die eine Widmung an Hans Leu trägt und offenbar die Kopie einer verschollenen Baldung-Zeichnung ist. Darnach hätte der Straßburger Meister, ähnlich wie Dürer, seinem Zürcher Schüler eine Handzeichnung geschenkt.

Wie Leu dann die fremden Eindrücke zu einem letzten persönlichen Stil verarbeitet hat, kann man nur aus seinem spätesten erhaltenen Scheibenriß sehen, einem Loth mit seinen Töchtern von 1526, im Besitz des Landesmuseums. In der Anlage, besonders des obern Teiles, ist es eine Fortführung der von früheren Kompositionen, z. B. dem Scheibenriß der Albertina von 1514 vertretenen Gattung. Die Zuwendung zu den Idealen der Renaissance ist (nicht nur in den Säulen) offensichtlich. Es ist der Abschluß einer Entwicklung, die 1519 mit dem Orpheus begonnen wurde. Es mag denn auch kein Zufall sein, daß dieser ganz mit dem Pinsel angelegte Riß als Vorlage einer Scheibe von 1531 (heute im Pennsylvania-Museum zu Philadelphia) diente, die vom ersten Glasmaler der Zürcher Renaissance stammt. Es ist interessant genug, zu sehen, wie ein so ganz im Spätgotischen verwurzelter Meister wie Leu in seinen letzten Jahren, unabhängig, ohne Bruch mit der Tradition, der Zeitströmung folgend, zu einer bodenständigen, nordischen „Renaissance" gelangt. Die Wahl des Themas spricht an sich schon für die Wandlung. Wie ein letzter Gruß berührt es, daß das signierte Wappen rechts Leus eigenes ist. Auf der Ausführung, die sich auffallend lange hinzog, kam neben zwei anderen noch das des Hans Stoll, seines Gläubigers, hinzu.

Schule und Nachfolge hat Leu aus naheliegenden Gründen nicht gehabt. Fand er ja nicht einmal für sich allein ausreichende Beschäftigung. Der Basler Hieronymus des Meisters C A von 1519 kommt seinen Arbeiten freilich so täuschend nahe, daß man ihn ohne die Signatur vielleicht für ein Werk Leus halten könnte.[62]) Ich halte die Ähnlichkeit durch das gemeinsame, durch den „Zeitstil" begründete Wollen für genügend begründet. An die Stilstufe, wie sie durch die Basler Predella von 1522 vertreten wird, knüpfen schwache Bilder, wie eine kleine Predella mit der Kreuztragung und — schon weiter entfernt — das Epitaph der Hohenlandenberg-Wöllwart, beide im Landesmuseum, an.

An den Zeichner Leu, wie er uns im Scheibenriß von 1526 entgegentritt, schließt sich dagegen ein interessanter Meister an, von dem zwei

[61]) Es gibt an verschiedenen Orten unter den Baldung-apokryphen Blätter, die als Nachzeichnungen Leus nach Baldung in Frage kommen. Diese heikle Frage möchte ich indessen nicht ohne erneute Autopsie entscheiden. Zwei Blätter sind hier besonders zu erwähnen: eine Pfingstdarstellung des Louvre und eine hl. Familie in Berlin, die auf der Rückseite den Namen des Zürcher Ratsherrn Felix Keller trägt. Letzteres Blatt wird von P. Ganz dem Hans Leu zugeschrieben. (Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, p. 116. Berliner Handz.-Kat., p. 13.)

Mit der Albertina-Zeichnung motivisch zusammenhängend war wohl das Gemälde einer Todesdarstellung aus der ehemaligen Sammlung Lippmann, das unter dem Namen Hans Leu als Nr. 186 auf der Wiener Weltausstellung von 1873 ausgestellt war. (Vergl. Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. II, p. 536.) Es wurde 1876 bei Miethke versteigert und ist seither verschollen. Größte Vorsicht scheint mir hier geboten zu sein.

[62]) Zuschreibung von Paul Ganz in Malerei der Frührenaissance, p. 120. Taf. 81.

Abb. 5. Aus der Kopie nach Edlibachs Chronik. Zürich, Zentralbibliothek, fol. 68 v.

Glasbildentwürfe im Kupferstichkabinett der Eidg. Technischen Hochschule sich erhalten haben. Dieser eigenartige, dem Christoffel Bockstorfer in Konstanz verwandte Meister ist, wenn einer der künstlerische Erbe und Nachfolger des Hans Leu gewesen. Hans Asper, über den später noch zu reden sein wird, verdient diesen Titel nur bedingt. Die Art dieser Scheibenrisse ist in einer Reihe von noch anonymen Zürcher Glasgemälden zu erkennen.

Bevor wir zur Malerei in der Zürcher Landschaft übergehen, ist noch von der Buchmalerei zu handeln.

Bedauernd muß hier wiederholt werden, daß Bildersturm und Glaubensänderung auch auf diesem Gebiet uns des gesamten kirchlichen Materials beraubt haben. Keinerlei illustriertes Breviar oder Missale oder anderes liturgisches Werk aus Zürcher Klöstern oder Kirchen ist uns erhalten. Und doch wissen wir zum Mindesten vom Stift am Großmünster, daß es reich an Büchern dieser Art war. — Es ist nicht ausgeschlossen, daß einläßliche Untersuchungen, besonders in den Stiftsbibliotheken von St. Gallen und Einsiedeln, noch das eine oder andere Werk der Zürcher Buchmalerei zu Tage fördern könnten. — Wir dürfen aber nicht erwarten, je ein zureichendes Bild der spätgotischen Zürcher Buchillustration zu gewinnen.

Das einzige Werk, das uns hier zu beschäftigen hat, ist bezeichnenderweise ein weltliches Buch: die Kopie von Edlibachs Zürcher Chronik.

Die gutgemeinten, reichlich dilettantischen kolorierten Federzeichnungen Gerold Edlibachs selbst dürfen wir hier außer Acht lassen. Die primitiven Bildchen, die auffallend an Miniaturen des frühen 15. Jahrhunderts gemahnen, sind für das Bild der Zürcher Malerei ohne Bedeutung. Illustrationen Edlibachs (1484—1530) finden sich in folgenden Manuskripten: Legende des hl. Georg 1474, Zürcher Chronik 1485/86, Passion 1498 (alle drei in der Zürcher Zentralbibliothek) und im Donaueschinger Wappenbuch, wo sich ein Brunner aus Zofingen anscheinend als Zeichner nennt.

Ganz anders ist das in der Kopie der Zürcher Chronik (Ms. A. 77, Zürcher Zentralbibliothek). Die ersten 12 Bildchen sind schwach; sie lehnen sich eng an Edlibachs Weise an. Mit der 13. Darstellung setzt unvermittelt eine andere Hand ein, die in Dutzenden von köstlichen, im-

mer interessanten und bei aller Gleichartigkeit des Stoffes immer neuen Szenen die Illustration des starken Bandes zu Ende führen. — Zemp, auf dessen grundlegende Arbeit über die Schweizer illustrierten Bilderchroniken hier nachdrücklich verwiesen sei, datiert die Edlibach-Kopie um 1503.[63])

Unerwartet, wie sie auftaucht, verschwindet diese originale, erfrischend rassige Künstlerpersönlichkeit, die zu den hervorragendsten Gestalten der Zürcher Kunst gehört, wieder. Keinerlei Anhaltspunkt gestattet das Dunkel, das diesen ungewöhnlichen Mann umhüllt, zu durchleuchten. Auch ist es bisher nicht gelungen, andere Arbeiten seiner Hand nachzuweisen. (Abb. 5 u. 6.)

Eine lebhafte Phantasie spricht aus den 177 Zeichnungen. Das Stoffgebiet ist weit. Wir finden zahlreiche Belagerungen, kühne Überfälle, wilde Schlachten-Szenen, Versammlungen ehrwürdiger Männer, Beratungen, Verhandlungen. Der Künstler kennt kaum Schwierigkeiten der Darstellung oder der Perspektive. Ein ungewöhnlich kühner Draufgänger ist am Werk. Er liebt dichtes Menschengewühl, kräftig ausladende Bewegungen, plastisch gezeichnete, kräftige Gestalten. Ein wilder, ungezügelter Humor spricht aus den abenteuerlichen Figuren. Sicher, mit breiten Beinen, durchgedrückten Knien und Waden, stehen sie auf dem Boden. Ein genrehafter Zug ist charakteristisch.

Der Illustrator skizziert mit ganz dünnen, zittrigen Strichen. Das Runde des Körpers, besonders mit Gliedmaßen, wird mit parallelen, leicht gekrümmten Schraffen glaubhaft gemacht. Die großgesehenen Gewandfalten werden in zusammenhängenden Massen umschrieben. Nichts Kleinliches ist an ihm. Die Wirkung der malerisch, fast impressionistisch zu nennenden Federzeichnungen wird aufs glücklichste unterstrichen durch eine großzügige, flotte Kolorierung. In breiten, kühn gestrichenen Flächen mit wenigen Farben (grasgrün, gelb, braun und seltener blau) werden die Massen zusammengefaßt. Neben dem ganz frei wirkenden Figürlichen erscheint das Landschaftliche schematischer. Das Interesse konzentriert sich mehr auf den Menschen. Immerhin ist darin, wie die Figur mit der Landschaft zusammengesehen wird, ein großer Schritt über das Schematische noch des Nelkenmeisters hinaus zu erkennen. Er steht in dieser Hinsicht auf einer dem Veilchenmeister verwandten Stilstufe. In der Komposition hält er sich anfangs in ganz freier

Abb. 6. Aus der Kopie nach Edlibachs Chronik. Zürich, Zentralbibliothek, fol. 336.

[63]) Zemp, Bilderchroniken, p. 96.

Weise an die von Edlibach gegebenen Dispositionen. Bei der Darstellung des Schwabenkriegs folgt er, wie Zemp gezeigt hat, in ähnlich ungezwungener Weise den Holsschnitten in Schradins Reimchronik. Am freiesten aber lebt sich der Meister in ungebundenen eigenen Schöpfungen zu Ende des Bandes aus. Seine Grenzen werden in einer großen Einzelfigur einer nackten Frau deutlich. Der nervöse Strich wirkt hier zerfahren und unsicher, nicht mehr so glücklich wie in den mehr nur andeutungsweise hingeworfenen kleinen Bildchen.

Das wilde Temperament und die breite, schwungvolle Art des Kopisten der Edlibach-Chronik muß ihn zu einem sympathisch begrüßten Kumpanen Urs Grafs gemacht haben, der etwa zur selben Zeit (1507) als junger Goldschmied bei Leonhard Trübli in Zürich in Arbeit stand, ohne daß er aber mit ihm identifiziert werden dürfte. Daß er ein Zürcher gewesen sei, scheint mir nach der Art seines Temperamentes, die zur soliden und bedächtigern Zürcher Art wenig passen will, nicht wahrscheinlich zu sein.

Ähnliche malerische Freiheit treffen wir wenig später auch bei der Hand B im Luzerner Schilling und dem Hauptzeichner in Schodelers Chronik. Das einzige aber was sich näher an die Ausschmückung der Kopie anschließt, sind die 35 bedeutenden Illustrationen zur Meinrads-legende[64]) in Kodex A. D B 8 der Einsiedler Stiftsbibliothek. Die sehr beachtenswerten Federzeichnungen möchte ich nach dem Stande unserer heutigen Kenntnisse einem um 1520 tätigen Konstanzer Meister zuschreiben. Sie sind den Handzeichnungen des Christoffel Bockstorfer verwandt.

[64]) Zemp, Bilderchroniken, p. 137, und Benziger: Geschichte des Buchgewerbes ... in Einsiedeln, p. 84 ff.

Abb. 7. Hans Leu: Aus einem zerstörten profanen Wandgemälde. (Nach Pause.)

II. Die Landschaft.

Es muß auffallen, wie gering an Zahl die Denkmäler der Malerei aus spätgotischer Zeit in der Zürcher Landschaft sind, verglichen mit der regen Tätigkeit vor dem alten Zürichkrieg. Das Fehlen von Kunstwerken dürfte hier weniger mit der Zerstörung im Laufe der Zeiten begründet werden, als vielmehr mit politischen Umständen. Die Gebiete des heutigen Kantons Zürich waren z. T. erst seit kurzem im Besitz der Stadt und die Herrschaft war oftmals so wenig gesichert (Winterthur), daß eine weitergehende Kunstpflege nicht am Platze schien. Bei diesen labilen Verhältnissen ist es begreiflich, wenn auch die alten Patronatsherren wie z. B. die Klöster Petershausen und St. Gallen wenig mehr zur Ausschmückung ihrer Kirchen beitrugen. Und nur ausnahmsweise fanden sich auf dem Lande private Stifter, die von der Stadt unabhängig waren, wie die Herren von Landenberg in Wiesendangen, Schloß Hegi oder Turbental. — Das fast völlige Fehlen von beweglichen Altarbildern freilich wird der Reformation zuzuschreiben sein.

Eine große Ausnahme macht, was bisher kaum beachtet wurde, Winterthur, das hauptsächlich dank der fruchtbaren Werkstatt der Haggenberg eine erstaunliche künstlerische Produktion zeitigte und qualitativ und auch quantitativ kaum hinter der Stadtzürcher Tätigkeit zurückzustehen hat. Winterthur war damals schon ein interessantes kleines Kunstzentrum. Darüber wird am Schluß dieses Abschnittes berichtet werden.

In Lufingen bei Bülach wurden 1917 interessante Wandmalereien aufgedeckt und zerstört. Nur eine originalgroße, farbige Teilpause bewahrt ihr Andenken.[65]) Sie zeigt die etwa $^3/_4$ lebensgroßen Heiligen Erasmus, Christophorus und Sebastian von einem ornamentierten Rahmen eingefaßt. Die Ausmalung umfaßte aber einstmals das ganze untere Turmgeschoß und vielleicht auch das Schiff. Zu beiden Seiten der Sakramentsnische standen je ein weißgekleideter Engel mit einem Spruchband. Zu Füßen einer stehenden Madonna kniete der Stifter, ein Geistlicher in Talar und weißem Chorhemd, wie man annehmen möchte, ein Angehöriger des Stiftes Embrach. — Es sind tüchtige Malereien in kräftigen Farben, um 1470 anzusetzen. Es ist möglich, daß der Maler aus Winterthur kam und daß die Fresken eine Vorstufe zu den Arbeiten Hans Haggenbergs sind, mit dem sie aber nichts zu tun haben.[65a])

Um 1485 mögen nach den Feststellungen Durrers die primitiven, einer um etwa 30 Jahre zurückliegenden Stilstufe angehörenden Fresken des dritten in der stimmungsvoll gelegenen Kapelle zu Waltalingen tätigen Malers anzusetzen sein.[66]) Auf seine Rechnung ist die Ausschmück-

[65]) Im Archiv der Antiquar. Gesellsch. Zürich.

[65a]) Irrtümliche Zuweisung von Bachmann im Anz. 1916, p. 293.

[66]) Mitt. der Antiquar. Gesellsch. Zürich, XXIV, Heft 5, p. 245 f., Taf. III—VI.

ung des Chores zu setzen. Die Malereien sind schlecht erhalten. So bescheiden sie sind, ist aus ihnen doch zu ersehen, wie auch in dieser Zeit noch die Tendenz bestand, ganze Kirchenwände bis hinaus auf kleine Landkapellen auszumalen. Wieviel muß uns danach zu schließen in den größern Kirchen verloren gegangen sein! Im vierteiligen Kreuzgewölbe die Evangelistensymbole und die vier Kirchenväter. An den Wänden quadratische Felderteilung mit ausführlichen Darstellungen aus dem Leben des Patrons, des hl. Antonius Eremita, und den Heiligen Dorothea, Johannes Evangelista, Georg, Sebastian (mit einem monogrammartigen Zeichen W), Viktor oder Ursus, Anna (?), Margaretha und Katharina.

Ob der Maler in Beziehungen zu Winterthur, den Malereien in St. Georg am Feld besonders stand, ist nicht mehr festzustellen.

Verschiedene Chorgewölbe fanden in spätgotischer Zeit eine reizvolle ornamentale Ausmalung. Aus den Schnittpunkten der Rippen wachsen, zuweilen in dekorativen Schnörkeln endend, blühende naturalistische Ranken oder Zweige über die Zwickel. Solche Dekorationen haben sich erhalten in Meilen (um 1495, stark ergänzt), in Mettmenstetten[67]) (um 1521) und besonders schön in der prächtig gelegenen, durch zwei wertvolle Glasgemälde des Zeiner Kreises geschmückten Kirche von Russikon[68]) (um 1510). In Turbental sind von der zu vermutenden alten Ausmalung (1517?) noch die Schlußsteine mit den Wappen der Hohenlandenberg zu sehen.

Am reichsten aber ist die Bemalung der Chordecke in Stammheim[69]) von 1517. Um die drei Schlußsteine mit den Zeichen der Sonne, des Mondes, der Sterne gruppiert sich in reizvoller Weise vegetabilisches Pflanzenwerk, aus dem spielende und musizierende Putten herauswachsen. Einfacher ist die nur pflanzliche Verzierung der Rippenzwickel an den Pfeileransätzen. Die acht hintern obern Kompartimente zeigen die Evangelistensymbole und die auf Blütenkelchen sitzenden Halbfiguren der vier großen lateinischen Kirchenväter Ambrosius, Augustinus, „Hironimus“ und „Gregorius“. Die vier vordern Felder tragen Inschriften. Die Farbe war in der kurzen Zeit, da diese köstliche, im Kanton Zürich einzig reiche Dekoration zu sehen war, geschmackvoll zurückhaltend in lichten (etwas verblaßten) Tönen: hellblau, hellorange, gelb, grün. Es ist zu bedauern, daß diese doch wirklich gar nicht aufdringliche Deckenmalerei, die der Kirche zur höchsten Zierde gereicht hätte, um die sie manches andere Gotteshaus beneiden dürfte, 1923 kurz nach der Aufdeckung z. T. zerstört, z. T. wieder übertüncht werden mußte. Sie gehörte zu den großzügigsten und wirkungssichersten im Kanton.

Die Ausmalung ist wohl eine Stiftung des Bauherrn, des Klosters St. Gallen. Die alte Beziehung der Haggenberge zu diesem Stift, sowie die hellen Farben und die dieser Werkstatt eigentümliche Gepflogenheit, die Figuren aus Blütenkelchen herauswachsen zu lassen, legen es nahe, an sie als Maler zu denken. Für die Ausführung käme zuerst Lux Haggenberg in Betracht, von dem sich keine Malereien, die als Vergleichsstücke dienen könnten, erhalten haben. Es kommen vielleicht aber auch andere Maler des st. gallisch-konstanzischen Kunstkreises in Frage, wie die Meister des Bäcker-Altares in Genf oder der Fresken in Tuffertswil. —

Schon unmittelbar nach dem alten Zürichkrieg hat die Malerei in Winterthur anscheinend einen starken Aufschwung genommen. Besonders ist die Zahl der freskengeschmückten Bürgerhäuser auffallend groß. Die Stadt muß ums Jahr 1500 herum einen geradezu festlich-heitern Anblick geboten haben, der nicht sehr verschieden gewesen sein kann von demjenigen, den Stein a. Rh. heute noch gewährt. Es ist sehr schade, daß diese Arbeiten alle der Zeit zum Opfer fallen mußten — gerechtfertigt oder einem irrenden Fortschrittswahn gehorchend.

[67]) LIII. Bericht der Antiquar. Gesellsch., p. 12.
[68]) LIII. Bericht der Antiquar. Gesellsch., p. 14.
[69]) LIII. Bericht der Antiquar. Gesellsch., p. 14, Abb. 2.

Winterthur hat sich, wohl auf Grund der politischen Rivalität mit Zürich, in seiner Kunst von der Hauptstadt bemerkenswert selbständig erhalten. Man bildete selber ein kleines, bisher zu wenig beachtetes Kunstzentrum, das sich bis in unsere Tage hinein oftmals sogar führend fortentwickelte: auf die Maler in St. Georg am Feld folgten die Haggenberg Vater und Sohn, ihnen die Hafner Reinhart, dann die Glasmaler Jegli und Forrer, der Ofenbauer Pfau, die Maler Felix Meyer, Anton Graff, um nur einige zu nennen.

In der 1874 abgebrochenen Kapelle St. Georg im Feld fanden sich Wandmalereien aus zwei Zeiten.[70]) Einstmals waren wohl sämtliche Wände mit Fresken geschmückt. Die frühere Folge mit Darstellungen aus dem Leben des Hl. Franziskus, einem die Menge segnenden Bischof u. a. gehörte vielleicht noch in die Zeit der früheren Kyburger Malereien. Leider konnten die Stifterwappen nicht identifiziert werden. Die spätere Ausmalung mit seiner Apostelfolge setzte Rahn um 1450.

Wenig später (1460) ließ die Stadt als Dank die Wappen jener schwäbischen Ritter, die Winterthur gegen die Eidgenossen verteidigt hatten, in die Herrenstube malen.[71])

Und gegen Ende des Jahrhunderts entstand (nach Rahn) das Fresko am Haus zur alten Apotheke, das die Maria darstellte, in deren Schoß sich das Einhorn flüchtet, ein Symbol ihrer Reinheit.[72]) — Von allen diesen interessanten Malereien sind uns nicht einmal Abbildungen erhalten. —

Den stärkssten Aufschwung aber hat die Winterthurer Malerei bei dem Auftreten des Hans Haggenberg zu danken. Wäre noch alles in der alten Schönheit erhalten, so müßte man staunen über die Vortrefflichkeit und den ungewöhnlichen Umfang der Arbeiten dieses Mannes. Es ist keine Übertreibung: von keinem andern Künstler der Spätgotik in der Schweiz läßt sich ein so großes oeuvre nachweisen und von keinem andern hat sich trotz gewaltiger Zerstörungen soviel erhalten. Der Name Haggenberg, wie sein Ruf nach St. Gallen beweist, (noch ein Vadian nennt ihn mit Achtung), zu seiner Zeit weit über den Bannkreis Winterthurs hinaus berühmt, verlor sich später offenbar gänzlich. Das ist leicht erklärlich: Haggenberg war in erster Linie Wandmaler. Seine Fresken finden sich zum größten Teil in abgelegenen, wenig besuchten Landkirchen und wurden zudem infolge der Reformation kurze Zeit nach ihrer Entstehung übertüncht, wodurch sie uns freilich in so ansehnlicher Zahl erhalten blieben. Ein Hans Leu dagegen hat schon durch seine signierten Zeichnungen und Holzschnitte dafür gesorgt, daß sein Name nicht völlig verloren gehen konnte. Hans Haggenberg ist unseren besten einheimischen Malern an die Seite zu stellen. Von seinen Zürcher Zeitgenossen ist ihm keiner an Kunst überlegen. Wir müssen schon nach Bern gehen, wo wir im Meister der Dominikanerfresken von 1495 (den ich mit Zemp noch immer am liebsten mit Heinrich Bichler identifiziere) einen verwandten Künstler antreffen.[73]) Sie waren Zeitgenossen und stehen sich oft merkwürdig nahe.

Der Erste, der auf Haggenberg aufmerksam machte, war Kaspar Hauser.[74]) Mit noch wenig klarer Vorstellung von seiner Art folgten ihm Hans Bachmann[75]) und neuerdings Paul Ganz.[76]) Ich fühle mich Herrn Prof. Ziegler in Winterthur, der mir bei der Beschaffung des Urkundenmaterials in entgegenkommenderweise behülflich war, zu besonderem Dank verpflichtet.

[70]) Anz. 1874, p. 544.

[71]) Mitt. der Antiquar. Gesellsch., XXIV, p. 280.

[72]) Gesch. der bild. K., p. 667 und 807.

[73]) Abb. in Berner Kunstdenkmäler, Bd. III, Lief. 2/3.

[74]) Kaspar Hauser im schweizerischen Archiv für Heraldik, 1912, p. 128, ferner im Anzeiger XIX, p. 281/282 und in den „Zwingliana", 1912, p. 41.

[75]) Hans Bachmann im Anzeiger 1916, p. 118, 186, 290.

[76]) Paul Ganz in Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, p. 102.

Die Haggenberg kamen vermutlich ursprünglich vom Hofe gleichen Namens am Schauenberg, waren dann aber schon im Laufe des 15. Jahrhunderts in Winterthur seßhaft geworden. „Die Haggenbergin", wahrscheinlich die Mutter des Malers Hans, besaß ein Haus an der Obergasse. Dieser wird 1471 erstmals im Steuerbuch genannt und zwar ohne Steuerbetrag unter den Hausleuten seiner Mutter. Er war damals offenbar noch in jungen Jahren, sodaß er kurz nach 1450 geboren sein dürfte. Der Vater war zu jener Zeit wohl schon gestorben; seinen Beruf kennen wir nicht; es ist möglich, daß er Maler war, sodaß dann Hans bei ihm in die Lehre gegangen wäre. Für den Vater kämen die Fresken in St. Georg am Feld und in Lufingen besonders in Betracht. 1472 entrichtet Hans 30 ß Steuer, 1474—1476 2½ ℔, 1477—1479 3 ℔ 5 ß. 1479 besaß er einen Garten vor dem Holdertor. 1480 wird er nicht mehr genannt. Dem entspricht die Notiz des Ratsbuches 1480 „mentag vor trium Regum: Haben min Heren den Haggenberg maler 4 jar die nechsten stürfry tagwen und wachten fry gesetzt, doch ob es zu schulden kem sol er helfen reisen." 1483 (die Steuerbücher von 1481 und 1482 fehlen) wird Hans Haggenberg als am Niedermarkt wohnhaft erwähnt. Unmittelbar darnach folgt der Eintrag: „herrn heinrich haggenberg 1 ℔." Heinrich Haggenberg, der Bruder des Hans, war seit 1489 Chorherr auf dem Heiligenberg und schon seit 1478 Priester und Kirchherr zu Neftenbach. Erst seit 1487 folgt wieder ein Steuereintrag von 2½ ℔; der Pfarrer Heinrich zahlt 1½ ℔. (Die Steuerbücher von 1488 und 1489 fehlen.) 1489 am Samstag vor Urbani enthält das Ratsbuch den Eintrag: „verget (fergget) hans haggenberg an statt sin selbs und mit vollem gwalt hern heinrich sins brůders dem brůderhus im wald die 30 ß zins, so inen gangen sind ab der Sigin an der obergassen". Und am gleichen Tag weiter: „verget Haggenberg für sich und sin brůder hansen böni ir wisen gelegen uff der oberwisen." Diese Schenkungen, die auf einen gewissen Wohlstand schließen lassen, erfolgten offenbar nach dem Tode der Mutter.

Nun folgt ein Eintrag, der uns einen unteressanten Einblick in die Berufsverhältnisse und die persönliche Eigenart des Malers gewährt. „Am mentag vor sebastiani 1489" fällte der Rat den Spruch: „habend min heren mit haggenberg und ludwig maler geredt und verschaffet, das sy fürohin enandern in iren handwercken ungesumpt lassen, und an welchen des ersten arbeit getragen wurde, so sol der ander den selben mit worten noch wercken heimlich noch offenlich daran nit hindern. Sonder desselben arbeit gantz still stan bitz das der, mit dem anfangs geredt, darvon oder darzů kommen ist." — Dieser Widersacher war der Maler Ludwig Graf (Graf, Grauff). Er war kaum weniger angesehen als Haggenberg und zudem wohlhabender, also ein gar nicht gering zu schätzender Konkurrent. Er erscheint in den Steuerbüchern von 1470 bis 1503. Diejenigen von 1503 bis 1522 fehlen; dasjenige von 1523 nennt ihn nicht mehr. Aus andern Quellen ergibt sich aber, daß er im Lauf des Jahres 1513 verstorben war. Seine Lebensdaten und seine soziale Stellung decken sich genau mit Haggenberg. Er hatte ein Haus am Obermarkt, steuerte 1470 1 ℔ 5 Sch., allmählich mehr bis auf den ansehnlichen Betrag von 4 ℔ im Jahre 1503. Auch er war seit mindestens 1477 (es fehlen einige Listen) Mitglied des großen Rats. Seit 1489 war er während langer Jahre einer der beiden Aufseher „über bürgerzüg". 1505 gelangte er gar in den kleinen Rat und in die Kirchenpflege und 1508 und 1509 wird er als „Baumeister" genannt. 1512 wird er noch als Mitglied des kleinen Rates, Kirchenpfleger, Brotschauer, Aufseher über „bürgerzüg" erwähnt. Die Liste von 1513 nennt ihn dagegen nicht mehr. Er muß danach vor Albani 1513 gestorben sein. Nach Ratsbeschluß durfte 1486 ein hergereister Maler Moritz nur noch bis Weihnachten selbständig arbeiten; wollte er länger bleiben, so mußte er Burger werden oder bei Maler Lud-

wig wie andere Knechte dienen. Dieser besaß eine Tuchbleike vor dem Niedertor „am gessli so uf den hl. Berg goht“ auf die er 1488 80 ℔ aufnahm. 1513, kurz vor seinem Tode, der ihn danach in voller Frische betroffen haben muß, verkaufte Lux Graff seine Bleike neben des Sirnachers Mühle mit Wiese, Ros und Hanfland samt allem dazu gehörenden Geschirr für 280 ℔. Alles in allem also ein recht beachtenswerter Mann. Ob er mit dem Maler Jörg Graff von Frauenfeld verwandt war, ist noch nicht geklärt. Von Ludwig Graf könnten mit einiger Wahrscheinlichkeit die beiden in vernachlässigtem Zustande in der Schloßkapelle der Mörsburg befindlichen Altarflügel mit der Verkündigung und den Heiligen Oswald und Jakobus herrühren. Sie verdienen besondere Beachtung, da sie zu den erfreulichsten und originellsten Tafelgemälden auf Zürcher Gebiet gehören, ja überhaupt die einzigen nicht stadtzürcherischen Altargemälde aus dieser Zeit sind. Eine sachgemäße, sorgfältige Restauration der ganz ausgetrockneten Flügel ist ein dringendes Gebot der Notwendigkeit.

Taf. XVII, Abb. 37 u. 38

1490 versteuert Haggenberg 2½ ℔.

Etwa seit dieser Zeit gehörte er als auswärtiges Mitglied (denn es ist ausgeschlossen, daß er in Zürich auch nur vorübergehend wohnte) der Zürcher Lux- und Loyenbruderschaft an.

Seit mindestens 1477 bis zu seinem Tode 1511 war er Mitglied des großen Rates. 1477 steht neben seinem Namen die Bemerkung „nit da.“ Seit 1483 gehörte er auch dem Stadtgerichte an und von 1486 bis 1490 war er jeweilen der vom großen Rat in die Rechenstube gewählte Rechner.

1491 fertigten Hans Haggenberg und seine Frau dem Bildhauer von Konstanz einen Zins von II Beheimbsch ab ihrem Hause. Gemeint ist vielleicht der Bildhauer, der Haggenberg die Schnitzfiguren zu den Altären lieferte, die dieser als Unternehmer herstellte.

Im gleichen Jahre hat er wieder in Erbschaftsangelegenheiten zu tun. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß seine Frau, gleich der Mutter, Anna hieß: fritag vor invocavit, „verziehand sich hans haggenberg und anna sin frow mit irem vogt meyer gegen hannsen wipff und sins brůders Ulis selgen kinden alles irs väterlichen und mütterlichen erbguts bitz an ein ledigen anfal; darfür ist inen worden üf die verg. usrichtung [?] 30 Gl.“

1494 wurde Hans Haggenberg mit zwei andern Bürgern zusammen „Fürsprecher vor Rat“. In der gleichen Stellung wird er noch 1511 erwähnt. Er war im Lauf der Jahre vorgerückt, sodaß sein Name am Anfang steht. Nachträglich wurde aber ein „Lux“ vorgesetzt. Und in der folgenden Liste von 1512 steht „Lux Haggenberg“ an zweitletzter Stelle. Hans Haggenberg war also im Lauf des Jahres 1511 gestorben. (Hauser irrt sich: das Steuerbuch von 1515 ist verloren; das vorgebliche stammt von 1500.)

Die Steuereinträge von 1500 bis 1503 (haggenberg ohne Vornamen), zwischen 1 ℔ und 30 ß betragend, beziehen sich wohl auf Lux, da sie für den Vater zu klein sind. — Dem Lux Haggenberg fertigten 1514 am mentag vor thome Otmar Weidenlich und seine Mutter ihren Weingarten samt Bungert und Trotte am Schalmenacker. Vielleicht fiel ihm dabei durch seine Frau ein Erbteil zu. 1518 machte er wie Laurenz Boßhart berichtet für xiiij lib. V ß die hel (Hölle), des Herrgotts Grab und des Lazarus und alle Dinge zum (3. Winterthurer) Osterspiel. Durch den Eintrag 1519 fritag post Urbani bekommen wir erneut Einblick in die Familienverhältnisse: Lux Haggenberg, Katharina sin husfrow und Anna sin můter fertigen Michel Bader 5 ℔ zins aus ihrem Haus und Hof am Niedermarkt neben der Krone gelegen.

Fritag vor thome 1520 schlichtet der Rat einen Streit zwischen Haggenberg und Erhart Geilinger.

Auf Lux Haggenberg dürfte sich auch fol-

gender Vermerk vom November 1520 in den Konstanzer Domkapitelsprotokollen beziehen, der mir durch die Freundlichkeit von Prof. Rott bekannt wird: „Ex parte Maler Matheus Gutrecht sind capitulariter deputiret dominis procuratores fabricae und conkludiert dene Maler zu Überlingen und zu Winterthur zu beschryben, sölch gemält der großen neuen orgel zu besichtigen und ze schetzen."

Sein großer Ruf, der daraus erhellt, wird schon in einer Urkunde von 1519 klar: Am 12. April 1519 ersucht das Stift Münster im Aargau Schultheiß und Rat zu Winterthur, den Maler Lux Haggenberg (Meister Luxen Maler genannt Hackenberg), ihren Bürger, anzuhalten, ein von ihm gefertigtes, schadhaft gewordenes Gemälde an einem Horologium wieder herzurichten.

1523 erscheint im Steuerbuch „Haggenbergin und ihr sun." Lux war damals schon gestorben, (in jungen Jahren; er kann nicht vor 1475 geboren sein); denn 1522 am mentag vor wienachten wollte Kilian Forrer aus dem Hause, „so er von Lux Haggenbergs selgen witwe erkoufft" hatte, ein „gerwy" machen, was ihm vom Rat versagt wurde. Und Kristoffel Haggenberg, ein Sohn des Lux, schreibt am 22. November 1522 aus Luzern, er sei ganz damit einverstanden, daß seine Mutter das Haus des seligen Vaters für 285 Gl. verkaufe. Käufer war eben Kilian Forrer.

Dazu stimmt wiederum die Mitteilung des Chronisten Goldschmied überein, Lux Haggenberg habe den Auftrag gehabt, nach Glarus eine Himmelfahrt, ein Heiliggrab und einen Palmesel zu machen, sei aber vor Vollendung der Arbeiten gestorben, so daß der Rat von Glarus sich genötigt sah, von dem von Winterthur das vorausbezahlte Geld zurückzuverlangen. Ausgestellt ist das Schreiben am Dreikönigstag 1522. Womit wiederum übereinstimmt, daß Lux nur bis 1521 dem großen Rat angehörte.

Lux Haggenberg war also sowohl Bildhauer als Maler. (Nach den Seckelamtsrechnungen malte er auch Kriegsfahnen, Wappen und Fenster.) Es hat sich auch tatsächlich ein Schnitzaltar aus dem Jahre 1507 erhalten, der seine, durch eine unglückliche „Restauration" leider erneute, Signatur trägt. Er befindet sich heute beim Bischof von St. Gallen. Es ist eines der besten Werke dieser Art in der Schweiz. An künstlerischem Wert ist es den gleichzeitigen Arbeiten Strigels ebenbürtig. Ich kann in diesem Zusammenhang nicht weiter auf den Bildhauer Lux Haggenberg eingehen. Ich möchte vorläufig nur mit allem Vorbehalt erwähnen, daß folgende Werke als Arbeiten seiner Werkstatt in Frage kommen: Knieende Madonna (von einer Marienkrönung oder einer Anbetung?) in der katholischen Kirche von Frauenfeld (soll aus Winterthur stammen), Madonna aus dem Innertal (Kanton Schwyz), Kruzifixus in St. Gallenkappel (zum St. Galler Altar gehörend?) und Madonna im Zürcher Kunsthandel.

Sein Ruf muß, wie die Aufträge nach Münster, Konstanz und Glarus beweisen, zu seiner Zeit nicht geringer gewesen sein als der des Vaters. Er hat weit über das engere Winterthurer Gebiet (über Zürich hinweg!) hinaus Wirkung gehabt. Er ist unter die bedeutendsten altschweizerischen Meister zu rechnen.

Bevor wir auf die Arbeiten Hans Haggenbergs einzeln eintreten, geben wir der Übersicht halber eine Liste in möglichst chronologischer Anordnung.

1. Kyburg um 1470 (zwischen 1468 und 1487)
2. Veltheim vor 1480
3. Wiesendangen vor 1480
4. Wappenbuch des St. Galler Abtes Ulrich Rösch, datiert und signiert 1488
5. Altargemälde im Landesmuseum, datiert 1490
6. Töß um 1490/91 (bis 1504 und 1510?)

6a. Bläsihof Töß um 1490?

7. Rüti 1492 datiert
8. Winterthur Stadtkirche 1493 datiert
9. Winterthur Haus zum Waldhorn, 1494 datiert, zerstört
10. Schloß Hegi 1496.

Verlorene Arbeiten:

St. Gallen, gotisches Münster (1483?)

Wil (St. Gallen), „Hof"? Unsere liebe Frau im Beinhaus?

Vermutliche Arbeiten Haggenbergs (zerstört oder übertüncht):

Dättlikon

Fehraltdorf

Neftenbach: Beinhaus

Wila

Zell

Turbental.

Von keiner andern Stelle aus läßt sich so leicht in Haggenbergs Art eindringen, wie von den Wandmalereien in der Kirche zu Wiesendangen.[77]) Der ganze Chor ist von seinen Fresken überdeckt: Wände, Gewölbe, Fensterlaibungen, Schlußsteine. Es ist weitherum der besterhaltene, stimmungsvollste Kirchenraum. Wenn auch naturgemäß einzelnes zerstört und anderes ergänzt ist, wird man doch verwundert sein über die Menge des Erhaltenen und die Fülle mannigfaltiger Bilder, die uns geboten wird. Wenn auch eine genaue Datierung nicht möglich ist, dürfen wir doch annehmen, daß die Malereien innerhalb des Hagggenbergschen oeuvres frühe Arbeiten darstellen, daß sie vor 1480, vielleicht schon zu Ende der siebziger Jahre entstanden sind. Das Wappenschildchen des Hug von Hegi, der 1493 als letzter seines Geschlechts in Winterthur starb, gibt nur einen terminus ante.

Taf. XVIII, Abb. 39 u. 40

In drei Zonen übereinander wird in 21 Feldern sehr ausführlich die Legende von der Auffindung des Hl. Kreuzes erzählt. Gewölbefelder und Stichkappen der Decke sind dekorativ ungewöhnlich geschickt mit Halbfiguren verziert: auf der Südseite Propheten, auf der Nordseite Apostel. Oberhalb des ersten Fensters die Madonna in Halbfigur, über dem zweiten St. Stefan ebenso und über dem dritten St. Oswald, der den in reicher Rüstung knienden Stifter Jakob von Hohenlandenberg empfiehlt. Die Laibungen sind mit Rankenwerk verziert, über dem einmal der Hl. Antonius abbas zu sehen ist. — Für die eingehende Beschreibung sei auf die sehr ausführliche Abhandlung von Dr. Hans Bachmann verwiesen.

Versuchen wir, kurz das Charakteristische der Haggenbergschen Formensprache herauszuheben, damit wir von hier aus Zugang finden zu seinen andern Arbeiten.

Bei den figürlichen Bildern nehmen die Spieler fast die ganze Höhe des Feldes ein; sie stehen nahe der Vorderfläche. Sie sind im allgemeinen wenig in Bewegung; dann aber wirken die Gesten eher übertrieben. Die Köpfe sind eher groß, die Beine sehr lang. Die einzelnen Gesichtsteile sind summarisch, doch prägnant festgehalten. Die Gewänder fallen in großzügig zusammengehaltenen Maßen. Der Maler modelliert in entschiedenen, großen Flächen. Dem genrehaften Zug der Legende wird willig Folge geleistet. Landschaften fehlen nie, wenn sie möglich sind. Sie werden sachlich, ohne großen Stimmungswert angebracht. Mit den Figuren gehen sie noch nicht restlos zusammen. Farbig ist der Eindruck der Fresken eher kühl: einfache, ungebrochene Töne dominieren: viel grün, kräftiges blau und rot. — Wir erkennen leicht die Art eines vielbeschäftigten Freskenmalers großen Stils, der nur das Wesentliche in großen Zügen zu geben bemüht ist. Wenn auch keinerlei Entlehnung nachgewiesen werden kann, scheinen doch entfernte Anklänge an den niederländischen Realismus eines Dirk Bouts etwa und Erinnerungen an Schongauer zu bestehen. Dinge also, die damals zum traditionellen Schulgut gehörten. Darauf weisen auch in unserer Gegend nicht gebräuchliche Kleidungsstücke.

Taf. XIX Abb. 41

Rassiger und origineller noch sind die Halbfigurenbilder des Gewölbes. Auf weißem Grund sind rote Nelken und blaue Kornblumen verstreut. Aus großen, kräftig markierten, jedesmal voneinander verschiedenen Blütenkelchen (bei den unteren Figuren sind es stilisierte Wolken) sitzen

[77]) Vergl. die ausführliche Beschreibung Bachmanns im Anz. 1916, p. 118, 186, 290.

die großzügig aufgefaßten, auf ausdrucksvollen Kontur hin gesehenen Apostel oder Propheten. Jede Ansicht ist dem Maler recht: Face, Profil, Dreiviertel. Die sprechenden Gesten sind gehalten. Die Hände sind vergleichsweise der schwächste Teil. Die Köpfe sind — wenn auch nicht etwa porträtmäßig detailliert — sehr charakteristisch und rassig. Die Kopfbedeckungen der Propheten sind geradezu kühn und abenteuerlich. Es ist nichts Kleinliches zu finden. Alles ist groß auf dekorative Wirkung hin gesehen. Wie so eine Schrifttafel angebracht wird, das ist vortrefflich. Es ist knapper, monumentaler Freskantenstil.

Es ist klar, daß Haggenberg bei einer so umfangreichen Arbeit seine Gesellen hatte. Doch scheint es mir, zumal bei dem heutigen Erhaltungszustand zu weit zu gehen, das Werk zweier Hände unterscheiden zu wollen. Es ist spätgotischer, großzügiger Werkstattbetrieb.

Bachmann hat zweifellos recht gesehen, wenn er die Fresken in der Kirche zu Veltheim mit den Wiesendanger Malereien in Verbindung bringt.[78]) Es ist unbedingt beide Male die gleiche Hand am Werk.

Einstmals war auch in Veltheim der Chor völlig ausgemalt. Und eine alte Quelle berichtet, daß auch das Schiff früher mit lebensgroßen Figuren geschmückt war.[79])

Die Anordnung der Felder in drei Zonen übereinander entsprach derjenigen in Wiesendangen: Zu unterst der Stammbaum Christi, dann die Apostel und zu oberst in den Bogenfeldern Propheten in Halbfigur. Im Chor stehen die Wappen des Stifters Rudolf Bruchly und seiner Frau Anna Ehinger mit denen von Österreich, Zürich und Kyburg. Die Fensterlaibungen sind wiederum mit Rankenwerk verziert. Dies alles ist mit Ausnahme der Wappen übertüncht. Erhalten blieben dagegen die Malereien des Gewölbes: die Evangelistensymbole, zwei weihrauchschwingende Engel, und je zwei kluge oder törichte Jungfrauen in Halbfigur auf jeder der fünf Gewölbekappen. Genau wie in Wiesendangen sind rote Nelken und blaue Kornblumen auf den weißen Grund gestreut, wachsen die menschlichen Figuren aus großen, prachtvoll stilisierten Blütenkelchen. Und wiederum sind die Gewänder großzügig und fließend drapiert, treffen wir die nämliche karge aber kraftvolle Behandlung des Gesichts, die gewohnte, großflächige, malerische Behandlung, überrascht dieselbe monumentale Gesinnung, die auf sprechenden Kontur ausgeht. Taf. XIX, Abb. 42

Rahn, der mit solchen Urteilen sparsam war, nennt die Jungfrauen sehr lieblich. Wie Haggenberg seiner Zeit vorauseilte, ergibt sich aus der Datierung. Rahn setzte die Veltheimer Fresken zwischen 1500 und 1520 an, und Bachmann wollte gar das Fresko des jungen Leu aus der Stefanskapelle in Zürich (um 1524) an Haggenberg abtreten. Wennschon nur schwer eine Entwicklung im Schaffen Haggenbergs festzustellen ist, so steht doch soviel gewiß, daß die Veltheimer Fresken verhältnismäßig früh, vor 1480 wohl, anzusetzen sind und zeitlich nicht sehr entfernt von den Wiesendanger Arbeiten entstanden sein können. Eine spätere Datierung ist nicht wohl möglich: In den achtziger Jahren arbeitete Haggenberg großenteils außerhalb Winterthur und in den neunziger Jahren muß er geradezu überhäuft gewesen sein mit zum Teil datierten oder datierbaren Aufträgen. Diesen gegenüber erscheinen die Veltheimer Malereien unfreier und befangener, doch frischer, weniger routiniert. Die Ausmalung der Kirche Veltheim muß zu den umfangreichsten Arbeiten unseres Malers gehört haben.

Zurzeit da er Landvogt auf der Kyburg war (1468—1487), ließ Felix Schwarzmurer die sogenannte Sakristei der Burgkapelle von Hans Haggenberg mit Fresken aus dem Leben der Patronin seiner Stadt Zürich, der hl. Regula, aus-

[78]) Bachmann, a. a. O., p. 292.

[79]) Rahn, Anz. 1899, p. 192. Prof. Hegi belehrt mich, daß es sich um die Wappen Bruchly und Ehinger (nicht von Laufen und von Ehingen) handle.

malen.[80]) Sie sind heute noch, wenn auch stark hergenommen, erhalten. Wie gewöhnlich teilt der Meister die Wände in rechteckige Felder auf, die von kräftigen, einfachen Bändern umzogen werden.

Dargestellt ist, wie die Heilige vom Landpfleger Decius zum Tode verurteilt wird, wie sie gesteinigt und in Öl gesotten wird, wie sie nackt kopfabwärts und bekleidet stehend gegeißelt wird, wie sie im Turm eingesperrt und schließlich enthauptet wird. Ein weiteres Feld ist dem Stifter, seiner Frau und seinem Wappen gewidmet. Es ist die ausführlichste Darstellung der Legende der Hl. Regula, die uns erhalten ist.

Ohne Mühe erkennen wir die Hand, die in Wiesendangen und Veltheim tätig war. Nur sind hier die Szenen einfacher gestaltet, weil jeweils nur wenige Figuren darzustellen waren. Sie füllen wieder fast die ganze Höhe des Feldes. Die Bewegungen sind eckig, von jener auf uns leicht komisch wirkenden Lebhaftigkeit, wie sie uns etwa vom Hausbuchmeister bekannt ist. Die Beine erscheinen sehr lang. Auffallend ist das starke Zurücktreten der Landschaft. Der farbige Eindruck war ehemals viel erfreulicher als heute, da nur mehr das Nötigste zu sehen ist und die feineren Farbschichten abgerieben sind.

Ich glaube, daß es sich hier um die frühesten erhaltenen Arbeiten Haggenbergs handelt. Sie könnten noch den frühen siebziger Jahren angehören.

Man sieht hier, wie schon bei der Kreuzfindungslegende in Wiesendangen, wie Haggenberg über eine lebhafte bildliche Phantasie und ansehnliche künstlerische Gestaltungskraft verfügte; denn in beiden Zyklen war er ganz auf sich selbst angewiesen, da er sich an keinerlei Vorbild anlehnen konnte. Ich glaube aus diesem Grunde besonders, daß er ein Mann eigener Kraft war, keinem als sich selbst zu Dank verpflichtet. Er mag in Winterthur bei älteren Meistern das Handwerk gelernt, im übrigen aber seine Fähigkeiten aus eigener Initiative ausgebaut haben. Es wäre nach unserer heutigen Denkmälerkenntnis auch nicht einzusehen, wo er etwa angeknüpft haben könnte. Trauen wir doch der Schöpferkraft eines Künstlers (und diesen Ehrennamen verdient Haggenberg auf seine Art gewiß) soviel zu, daß sie sich aus sich heraus, ohne Anlehung auswirken kann.

Mit dem Wappenbuch des Abtes Ulrich Rösch von St. Gallen von 1488 gewinnen wir festen Boden und lernen wir Haggenberg von einer neuen Seite kennen. Taf. XX, Abb. 42–45

Das berühmte Wappenbuch (cod. 1084 der Stiftsbibliothek St. Gallen)[81]) ist ein heraldisches Dokument ersten Ranges. Auf 350 Seiten enthält es hunderte von Ritterwappen, besonders schweizerischer Geschlechter. Es sind kolorierte Federzeichnungen, derb, aber ungemein dekorativ und sicher im Strich. Einzelne ganzseitige Prachtsexemplare gehören zu den schönsten Vertretern heraldischer Kunst. Die Wappen lassen auf eine unversiegliche Phantasie, ein ursprüngliches Dekorationstalent und eine rassige Faust schließen. Der Kodex verdiente eine angemessene

[80]) Mitt. der Antiquar. Gesellsch., XVI, 4. Heft, J. Langl: Die Kyburg (Wien 1898), Führer von Prof. Lehmann.

[81]) Eine kurze Notiz im Archiv für Heraldik, 1899, p. 14, ist bisher alles, was über dieses Hauptwerk der schweizerischen Heraldik im ausgehenden Mittelalter geschrieben wurde. Der im schweizer. Archiv für Heraldik, 1912, p. 130, vertretenen Meinung, die Wappenzeichnungen des Jahrzeitbuches von Uster seien vom Autor des St. Galler Kodex, kann ich nicht zustimmen. Sie sind in jeder Beziehung schwächer und stammen wohl vom Schreiber. — Vergl. neuerdings Archiv für Heraldik, 1926, p. 80. — Die Verfasser werden ihre Meinung, nur wenige der Wappenzeichnungen seien von dem signierenden Meister Hans Haggenberg, erst zu beweisen haben, wobei die Feststellung besonders wichtig wäre, welche der Wappen von Haggenberg seien. Eine allfällige Einschränkung seiner zürcherischen Tätigkeit täte unsern Ausführungen keinen Abbruch, da sie nicht in erster Linie davon abhängig sind, wieviele Wappenzeichnungen des Kodex von Haggenberg seien. Im übrigen ist Vadian, der den Meister noch gekannt haben könnte, der beste Gewährsmann.

Gesamtpublikation. Die eingehende heraldische Bearbeitung steht noch aus.

Auf Seite 7 nennt sich der Zeichner am Schluß einer längeren gereimten Huldigung an den jungen Maximilian I:

Also hatt hanns haggenberg gemallt
Vorstand die zal jn rechter gestallt
Deo Gracias 1488.

Es ist wahrscheinlich, daß sich die Ausführung durch Jahre hindurchzog, wie die Zahlen 1470, 1476 und 1488 anzudeuten scheinen. Ein Teil der Wappen ist von anderer, z. T. späterer und schwächerer Hand. Der Künstler ist kein anderer als unser Winterthurer Meister. Über ihn und seine Beziehungen zum Abte von St. Gallen gibt Vadian in seiner Chronik der Äbte [82]) wertvolle Kunde. „Einen Maler bestalt er (der Abt von St. Gallen) von Winterthur, hieß der Hakenberg; dem verdingt er das Münster außerhalb des chors durch nider ze malen; namlich auf der linggen siten S. Gallen leben, in vil gefierte stuk abgeteilt, und zů der rechten siten S. Othmars mit infel und mantel, wie zu unsern zeiten die äbt gond.“ Und etwas später erhalten wir aus derselben Quelle neue, ungeahnte Auskunft über unsern Maler: „Under beilegenden ließ er mancherlei waapen der fürsten, päpsten, grafen, freiherren und edlingen, darzů der burgern zů S. Gallen, besonders der alten geschlechten, gar zierlich machen, wie er zů Wil in einem sal ouch tůn hat — dan Hakenberg seinen ouch ein lust hatt ze machen — auß einem waapenbuch, in welchem er vnzälig vill schilt des adels, besonders im turgöw und Zürichgöw, zusammenbracht und mit zugehörigen farben außgestrichen hat.“

Haggenberg war also in den achtziger Jahren eine Art Hofmaler des Abtes von St. Gallen. Er schmückte das 1483 vollendete gotische Münster [83]) (das seither dem barocken Prachtsbau des Konstanzers Peter Thumb von 1756 gewichen ist) und die Residenz des Abtes in Wil, den „Hof“ (denn nur in diesem kann der „Saal“ gestanden haben) mit Fresken [84]) und fertigte in der Zwischenzeit das 1488 vollendete Wappenbuch. Ob er, wie Hauser angibt, Bürger von St. Gallen wurde, konnte ich nicht feststellen. Da aber aus dieser Zeit genügend Winterthurer Einträge vorhanden sind, scheint es mir wenig wahrscheinlich zu sein. Was Haggenberg dazu bewog, den ehrenvollen Dienst des Abtes aufzugeben, wissen wir nicht. Es darf aber angenommen werden, daß ihn die großen Aufträge in Töß, im Haus zum Waldhorn in Winterthur und in Rüti bestimmten, seiner Vaterstadt treu zu bleiben. Wahrscheinlich bezieht sich die Steuerbefreiung auf vier Jahre von 1480 auf diese auswärtige Tätigkeit. Daß aber Haggenberg seinen Wohnsitz in Winterthur nicht aufgab, bezeugt der Eintrag von 1483. Erst 1487 folgt wieder ein Steuereingang. Und in diese Zeit möchte der Beginn der Ausmalung des Tößer Kreuzganges fallen. Die Fresken in St. Gallen und Wil müssen also zwischen 1480 und 1487 fallen.

Von dem urkundlich gesicherten St. Galler Wappenbuch aus werden wir versuchen müssen, auf die übrigen Arbeiten Haggenbergs zu schliessen. Es ist freilich nicht leicht, kleine heraldische Zeichnungen mit monumentalen Wandgemäl-

[82]) Vadians Chronik der Äbte, II, p. 376 (Ed. Götzinger).

[83]) Überliefert sind Darstellungen aus dem Leben der Hll. Gallus und Othmar (Rahn, Anz. 1886, p. 368). — Von Haggenberg könnte allenfalls auch die Ausmalung einer Außenkapelle des Katharinenklosters in St. Gallen stammen mit Halbfiguren, die Rahn (Anz. 1884, p. 78) in den Anfang des 16. Jahrhunderts setzte. — Der Name Haggenbergs wurde in der Literatur erstmals von Rahn (aus Vadian) erwähnt im Anz. 1886, p. 369.

[84]) Inwieweit die übrigen Malereien Wils (im Beinhaus und in U. L. Frau im Beinhaus mit den Daten 1520 und 1522, ob jeweils für die ganze Ausmalung geltend?) mit Haggenberg (event. Lux H.) in Beziehung zu bringen sind, ist schwer auszumachen. Wahrscheinlicher scheint mir, daß sich hier die Gestalt eines andern st. gallisch-konstanzischen Malers auftut, der für Tufertswil, Mariaberg bei Rorschach, St. Gallen Katharinenkloster, Beinhaus und U. L. Frau im Beinhaus Wil und event. Stammheim verantwortlich sein dürfte.

den zu vergleichen, dennoch hoffen wir, daß der charakteristische Stil des Meisters im Verein mit den Gründen der Wahrscheinlichkeit, zum Ziele führt. Es ist freilich aufs lebhafteste zu bedauern, daß die offenbar bedeutenden und umfangreichen Malereien in St. Gallen und Wil (hier könnten sie noch unter der Tünche sein) verloren sind. Sie hätten einen Schluß auf die Malereien der Winterthurer Gegend leicht gemacht.

Taf. XXI, Abb. 46

Das einzige Tafelgemälde, das wir Haggenberg bisher zuweisen können, den Dominikanerstammbaum des Landesmuseums, ist 1490 datiert. Es beweist, daß er nicht nur Wandmaler war, sondern daß aus seiner Werkstatt auch Schnitzaltäre mit gemalten Teilen hervorgingen, wie es dann bei Lux Haggenberg häufiger der Fall war.[85])

Der Dominikanerstammbaum ist die Rückseite eines Altarschreins von beträchtlichen Ausmassen (220 × 263 cm). Die vergoldete Rückseite, also die eigentliche Vorderfront, zeigt noch deutlich die Klebestellen dreier Schnitzfiguren. Es ist klar, daß auf diese kaum beachtete Hinterseite (sie bleibt denn auch häufig unbemalt) wenig Sorgfalt verwendet wurde. Sie ist zudem noch durch die Zeit arg mitgenommen worden. Wir dürfen uns deshalb bei einer Einschätzung der Qualitäten Haggenbergs nicht ausschließlich auf dieses leicht zugängliche Stück stützen.

Auch hier ist die Haggenbergsche Hand wieder leicht zu erkennen. Er hat gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten: die Halbfiguren sitzen auf Blütenkelchen; das kräftige Rankenwerk ist geschickt zu dekorativer Wirkung gebracht. Man erkennt darin ein natürliches Kompositionstalent. Die Drapierung ist einfach, ohne die sonst modischen Knickfalten. Im Gesicht ist nur das Nötigste — dieses aber entschieden und sprechend — angedeutet. Die Farben sind unaufdringlich, wie dies ja schon durch die einfache schwarz-weiße Ordens-Tracht nahe gelegt wird.

Diese Tafel muß zu einem ansehnlichen Altar von beträchtlichem Ausmaß gehört haben. Es kommt wohl nur eine bedeutende Kirche dafür in Frage. Und da, meine ich, ist zuerst an Töß zu denken, sicher nicht an St. Katharinental, das durchaus zum Konstanz-Schaffhauser Kunstkreis gehörte. Der Stammbaum paßt nur in eine Dominikanerkirche. Und die Nonnen von Töß waren ja Dominikanerinnen. Dazu tritt als stärkstes Argument der Umstand, daß um dieselbe Zeit Haggenberg mit der Ausmalung des Kreuzganges von Töß beschäftigt war. Im Zusammenhang mit der Neueinrichtung des Klosters muß auch der Hochaltar entstanden sein.

Die Ausmalung des Kreuzganges im Kloster Töß war Haggenbergs Hauptwerk.[86]) Es war wohl die monumentalste und großartigste Aufgabe, die in der Schweiz je an einen Maler vergeben wurde. Und auch jenseits unserer Grenzen muß man weit suchen, bis man auf einen Auftrag ähnlichen Umfangs stößt. Es ist ein Jammer, daß all dies fallen mußte, als das Kloster Töß abgebrochen wurde (so wie man einen Stall abbricht, sagt Rahn), um einer Fabrik Platz zu machen. Es wäre ein einzigartiges Denkmal gewesen. Nur mehr armselige Aquarellkopien und wenige Pausen gestatten, uns von der alten Pracht eine Vorstellung zu machen.

Der Neubau wurde 1469 begonnen. An zwei Stellen im Bau kam das Datum 1491 vor. Die Küche war 1496 fertig. In den Wandmalereien sollen die Daten 1504 und 1510 zu finden gewesen sein. Ich neige doch dazu anzunehmen, daß die Fresken 1491 in der Hauptsache vollendet waren. Darauf läßt auch, wenn wir recht vermuten, der Hochaltar von 1490 schließen.

[85]) Im Auktionskatalog der Slg. Challande 1885 nicht erwähnt. Die übrigen gleichzeitig ins Landesmuseum gelangten Stücke sind nicht zugehörig. Sie sind älter und von zwei verschiedenen Händen.

[86]) Mitt. der Antiquar. Gesellsch., XXVI, Heft 3 (Rahn). Schon Bachmann hat im Anz. 1916, p. 292, auf Haggenberg als Autor und die Verwandtschaft der Wappen mit denen des St. Galler Kodex hingewiesen.

Sämtliche vier Seiten waren völlig bemalt. Eine vorgetäuschte, teppichbehangene Brüstung zog sich rund herum. Darauf fanden sich die Wappen der jeweiligen Stifter des darüber befindlichen Bildes, je zwei und zwei zusammengeordnet. Schon diese auffallend starke Verwendung heraldischen Zierats (für die sich aus jener Zeit kaum ein Analogon findet) erinnert an die Spezialität Haggenbergs, wie er sie besonders im Wappenbuch geübt hat. Über diesem Sockel war in 79 Feldern, die von einfachen Streifen eingefaßt waren, eine ganze, ausführliche Bilderbibel dargestellt. In diesem Umfang und in so monumentaler Weise ist das Thema zu jener Zeit selten mehr zur Durchführung gekommen. Die ersten beiden Felder waren Heiligen gewidmet; darauf folgten 36 Szenen aus dem alten Bund und 41 Darstellungen aus dem neuen Testament. Besonders ausführlich waren das Marienleben und die Passion Christi behandelt. — Für die Einzelbeschreibung sei auf Rahns eingehende Darstellung verwiesen.

Diese Malereien sind nur noch in stilistisch unzulänglichen kleinen aber ausführlichen Aquarellkopien, die nur inhaltlich Wert haben, erhalten. Pausen einiger Köpfe und zweier figürlicher Szenen genügen jedoch im Verein mit den Angaben Rahns, die zum Teil noch auf alte Quellen zurückgehen, um die Autorschaft Haggenbergs zu sichern. Es ist ja auch an sich schon wahrscheinlich, daß der weitberühmte Maler aus dem nahen Winterthur den Vorzug erhielt etwa einem kaum hervortretenden Ludwig Graf gegenüber. Dazu wußte sich Haggenberg kräftig Geltung zu verschaffen, wie der Zusammenstoß mit seinem Konkurrenten von 1489 (vielleicht eben in der Tößer Sache) beweist. Er saß ja auch in einflußreichen Räten und erfreute sich durch seinen geistlichen Bruder, dem Chorherrn auf dem Heiligenberg, und seinen mächtigen Gönner, den Abt von St. Gallen, bester Beziehungen zu kirchlichen Kreisen, die ihm den großen Auftrag wohl verschafft haben könnten.

Rahn glaubte keine Stilunterschiede wahrnehmen zu können. Er hielt es sogar für möglich, daß die ganze Folge in einem Zuge heruntergemalt sein könne. Diese Beobachtung ist wichtig, weil man ja auch annehmen könnte, ein so großer Auftrag sei an mehrere Maler vergeben worden. Im übrigen glaube ich eher, daß Haggenberg seine Arbeit um 1487 begann, daß damals eine Reihe von Stiftungen vorlagen, um die das Kloster seine Gönner angegangen hatte, (wie uns Ähnliches ja von Fensterschenkungen her bekannt ist), daß die Ausmalung bis auf einzelne Felder, für die sich kein Stifter gefunden hatte, um 1491 vollendet war. Und daß sich dann später noch der eine und andere entschloß, die Kosten eines Feldes zu bezahlen, wodurch sich die späteren Daten erklären würden.

Die Charakteristik, die Rahn gibt, paßt, wenn sie auch infolge der ungenügenden Kopien eher hart ist (während wir unsere Vorstellung aus andern Malereien Haggenbergs ergänzen können), sehr gut auf unsern Meister: seltsame Stellungen, energielose Bewegungen, flaue Behandlung des stark betonten Landschaftlichen, die Handlung ruhig erzählend, ohne belehrende Gegenüberstellung, interessante Fensterausblicke. Die Malarbeit scheint sehr sorgfältig gewesen zu sein. Es wurde viel Gold verwendet.

In die neunziger Jahre mögen auch die Wandmalereien in der Kapelle zum Bläsihof bei Töß,[87]) die damals zum Kloster Töß gehörte, entstanden sein. Im Chorbogen stehen die klugen und die törichten Jungfrauen, dieses bei Haggenberg so beliebte Thema aus gotischen Blumen entwickelt, in Farbe und Zeichnung beachtenswerte Leistungen. Im Chor ist in neun Feldern die Legende des Patrons, des hl. Blasius, erzählt. Die Kapelle muß vor ihrer Profanierung (1525) einem entzückenden Anblick geboten haben. Die Fresken gehörten zum qualitativ besten und

[87]) Anzeiger XII, p. 341, Neujahrsblatt der Zürcher Hülfsgesellschaft 1911 (E. Stauber), derselbe im „Landboten“ 1910, Nr. 140.

künstlerisch originellsten, was Haggenberg hinterließ. Er war damals in auffallend geistvoller Laune. — 1925 wurde der Großteil dieser Malereien heruntergeschlagen.

Wie weit verbreitet der Ruf Haggenbergs nun war, bezeugen die Wandmalereien in der ehemaligen Klosterkirche von Rüti,[88]) das seiner geographischen Lage nach eher in den Stadtzürcher Kunstkreis gehörte. Was uns ja schon aus seinen Arbeiten klar wurde, zeigt sich in diesem Auftrag deutlich: daß Haggenberg der beste Zürcher Maler seiner Zeit war, sodaß er allen seinen Kollegen vorgezogen wurde. Ein Hans Leu d. Ä. (obwohl nur wenige Jahre jünger) konnte sich an Kunst mit ihm nicht messen und wurde hier deshalb übergangen, wie dann 10 Jahre später wiederum der Nelkenmeister, nicht er, den nun in St. Gallen befindlichen Altar für dasselbe Kloster Rüti zu malen hatte.

Ehemals war anscheinend auch hier die ganze Kirche mit Fresken geschmückt. Heute ist vom alten Bau nur noch der Chor erhalten. Im Zürichkrieg hatte das Kloster sehr gelitten, sodaß Abt Markus Wyler (1478—1503) an umfangreiche Wiederherstellungsarbeiten schreiten mußte. Ihren Abschluß bezeichnen offenbar die Malereien Haggenbergs. Oberhalb des Chorbogens an der üblichen Stelle ruht ein sehr zerstörtes jüngstes Gericht unter der Tünche. Noch erhalten und durch eine Renovation gesichert sind dagegen die Malereien des Chorbogens selbst. Der Träger des Bogens zeigt schiffwärts die Halbfiguren von sechs Propheten in gemalten korbartigen Nischen. Hier findet sich das Datum 1492. Darüber zu Beginn der Bögen stehen links und rechts St. Petrus und St. Paulus. Der Bogen selbst ist mit virtuos behandeltem, farbig geschmackvollem Rankenwerk verziert. Im Schnittpunkt findet sich ein Schweißtuch Christi. Die Bogenlaibungen sind mit je vier weiblichen Halbfiguren über Rankenwerk geschmückt. Von links unten nach oben sind es die Heiligen Dorothea, Magdalena, Apollonia und Ursula, rechts von oben nach unten Katharina, Barbara, Margaretha und Helena. Es ist das Anmutigste, was uns von Haggenberg erhalten ist. Graziös, fast kokett, mit jener spätgotisch gezierten Liebenswürdigkeit sind diese mädchenhaften Gestalten aufgefaßt. Ganz frei ohne stokkende Faltenknicke fließen die Gewänder. — Darunter, neben den Propheten, an den Pilasterwangen folgen links vier törichte, rechts vier kluge Jungfrauen. Schrifttafeln weisen auf den typologischen Zusammenhang mit dem darüber befindlichen jüngsten Gericht hin. Sehr sinnig wirkt es, wenn der Maler den in modische, enge Zeittracht gekleideten Klugen blühende Kränzlein aufgesetzt, während die der Törichten verwelkt neben den umgestürzten Lampen hängen. Der Zusammenhang mit den Veltheimer Fresken, in denen dasselbe Thema behandelt wird, ist hier greifbar. Nur ist in Rüti alles reifer und voller. — Die Innenseite des Chorbogens und das Gewölbe scheinen nicht bemalt gewesen zu sein. Nur zu beiden Seiten der Kreuzrippen im Chor ziehen sich Streifen entzückend leicht behandelten Rankenwerkes hin. — An der Ostseite des Chores befand sich das heute zerstörte Stifterbild, eine Verkündigung mit dem knieenden Abte, seinem Wappen und denen der Gründerfamilien des Klosters, der Häuser Regensberg und Toggenburg.

Taf. XXII, Abb. 47

Die Toggenburger Gruft enthielt neben andern heraldischen Malereien im Zusammenhang mit Grabsteinen acht knieende Toggenburger Grafen und eine Ausmalung der Decke, wo sich lebensgroße Pannerträger gegenüberstanden. Sie sind unter Abt Markus Wyler entstanden und weisen dadurch und motivisch deutlich auf Haggenberg. Leider sind diese interessanten und bedeutenden Arbeiten zerstört.

Die Malereien Haggenbergs in Rüti sind als Ganzes das Vorzüglichste, was wir von ihm noch besitzen. Er zeigt sich hier als reifer Meister, voll spielenden Ornamentreichtums im dekorativen Rankenwerk, voller Anmut bei den weibli-

[88]) Mitt. der Antiquar. Gesellsch., XXIV, p. 219; Anz. 1894, p. 374; Rahn, Anz. 1903, p. 279.

chen und voll guter Charakterisierung bei den männlichen Gestalten. Er hat einen ganz ausgeprägten, sehr persönlichen Stil. Wie kein anderer seiner Zürcher Kollegen hat er dem Stilwillen seiner Zeit Ausdruck verschafft.

Da alle die Kirchen und Klöster der Umgebung bis hinauf nach St. Gallen und Rüti Haggenberg mit Aufträgen überhäuften, konnte die Vaterstadt Winterthur nicht mehr länger zurückstehen. Sie hat ihn 1493 mit einer Aufgabe bedacht, die seinen Fähigkeiten ganz besonders entgegenkam. Er hatte in der Sakristei der Stadtkirche St. Lorenz,[89]) dem untern Geschoß des neuen (Süd-) Turmes, die Bilder der Patrone, die Wappen der Kirchenpfleger, des Stadtschreibers und der Mitglieder des kleinen Rates zu malen.

Der kapellenartige, quadratische Raum ist mit einem rippenlosen Kreuzgewölbe eingedeckt. In den vier Schildbogen stehen das Wappen des Stadtschreibers vereint mit denen der beiden Kirchenpfleger und die Brustbilder der Heiligen Laurentius, Albanus und Pankratius. Eine gereimte Inschrift, ähnlich der Widmung an Maximilian im Wappenbuch, gibt die Legende. Im Scheitel des Gewölbes steht das Stadtwappen in einer Rosette. Es wird umrahmt von vier Wappen gruppen. Und zwar sind je einem Schilde ritterlicher Geschlechter drei bürgerliche zugeordnet. Unter ihnen findet sich das des Hans Böny, dem Haggenberg 1489 eine Wiese verkauft hatte und das des Junkers Rudolf Bruchly, des Stifters der Veltheimer Fresken. Über das Heraldische und das Historische hat sich Kaspar Hauser eingehend geäußert. Die Ausmalung macht einen reichen Eindruck; sie paßt sich dem Raume sehr gut ein.

Die Halbfiguren stellen die Verbindung mit den übrigen Arbeiten Haggenbergs her. Wie schon Bachmann sagte, ist der Zusammenhang etwa mit den Fresken in Wiesendangen nicht zu verkennen. Die Wappen aber geben den so sehr erwünschten (von uns vorweggenommenen) Anhaltspunkt zur Identifizierung des Wandmalers in der Winterthurer Gegend, mit dem Zeichner des signierten St. Galler Wappenbuches. Die Vermutung Hausers, eine eingehende Stilvergleichung dürfte die Identität der Hände ergeben, bestätigt sich vollauf. Es ist derselbe kraftvolle, bei aller ausfahrenden, krausen Spätgotik doch auffallend gehaltene männliche Geist, der aus dem Wappenbuch, den 19 Schilden in Winterthur, den Stifterwappen in Wiesendangen, Veltheim, Kyburg und Hegi spricht. Haggenberg hat zweifelsohne einen besonderen Ruf als Wappenmaler genossen. Er hat ihrer auffallend viele gemalt. Allein in Töß waren es über 150. Kaum ein anderer hätte diese gleichartige Fülle dekorativ so sicher und glänzend zu bewältigen gewußt. — Auch die wenigen größern Figuren des Wappenbuches lassen sich gut mit dem Haggenbergschen Figurenkanon vereinen.

Wenn damit auch die Identifikation so gut wie gesichert erscheint, möchte ich doch hoffen, daß auf Fresken bezügliche Urkundenfunde uns auch einmal die archivalische Bestätigung bringen werden.

Von einer neuen Seite, die ihn wiederum im besten Lichte zeigt, lernen wir Haggenberg 1494 aus den Malereien des Hauses zum Waldhorn in Winterthur kennen.[90]) Es muß einmal einen köstlichen Anblick geboten haben. Die ganze Fassade, vom Keller bis zum Estrich, sei ausgemalt gewesen. Nur noch wenige Pausen lassen uns den geistvollen Witz erkennen, den der Maler hier sprühen ließ. Sie gestatten jedoch diese Malereien mit Sicherheit unserm Meister zuzuschreiben. Tal. XX Abb. 4

Der Inhalt der Fresken bezog sich offenbar auf den Beruf des Hausbesitzers, der Weinhändler oder Küfer gewesen sein muß, denn alle Dar-

[89]) Kaspar Hauser, schweiz. Archiv für Heraldik, 1912.

[90]) Neujahrsblätter der Bürgerbibliothek Winterthur, 1872, p. 13; Rahn, Gesch. d. bild. K., p. 6666.

stellungen handeln vom Wein. — Wir sind hier (mit Ausnahme des Wappenbuches) das einzige Mal bei Haggenberg im Bereich des Profanen.

Von folgenden Darstellungen haben wir Kenntnis:

1. Zwei Jünglinge in enganliegendem Gewand trinken aus einem prächtigen, großen Warzenglas; zwischen ihnen steht ein Faß. Die Umrahmung zeigt merkwürdig renaissancemäßig anmutende Trinkkannen. Von einer größern Inschrift ist leider nur noch das Datum zu identifizieren: anno domini 1494.

2. Zwei Küfer hämmern an einem Faß. Sie tragen wieder jene knappe Gewandung mit spitzen Schuhen, die uns schon in Wiesendangen und Kyburg begegnete. Der Grund ist mit stilisierten Blumen besät, was an Veltheim und Wiesendangen erinnert. Am Boden stehen zwei prächtige Gefäße. Eine lateinische Inschrift war nicht zu entziffern.

3. Zwei Männer mit der Traube Kalebs. Daneben eine (auf der Pause leere) Schrifttafel mit spätgotischer Umrahmung.

4. Frau mit Spinnrocken und Mann zu ihren Füßen. Eine Darstellung aus dem Gedankenkreis der Weiberlist? (Herkules und Omphale?)

5. In einem kleinen Medaillon sprengen zwei Reiter auf prächtig verkürzten Pferden aufeinander ein. Dazwischen die den Geist der ganzen Ausmalung beleuchtende Inschrift „bella bachica".

Eine 6. Pause läßt erkennen, daß es eine ganze Folge solcher kleiner Medaillons gab, die vielleicht unter dem Dachgesims angebracht waren.

Diese leider allzu spärlichen Andeutungen lassen auf eine humorvolle, heitere Phantasie schließen. Man spürt, wie der Maler mit Lust an der Sache war. Gerade von dieser Seite seines Schaffens würde man gerne mehr wissen. Ein ungewöhnliches Dekorationstalent war hier am Werk. Es ist interessant zu verfolgen, wie der Meister aus einer ausgesprochen spätgotischen Phantastik, mit putzigen Menschlein in enganliegenden Kleidern, in verdrehten Stellungen, aus sich heraus und merkwürdig früh den Weg zu einer freien Menschendarstellung in einer fast renaissancemäßigen Auffassung, wie sie sich schon in den auffallend ausgewogenen Wappendarstellungen andeutete, gelangt. Darin und in der Verwendung humanistischer Themata ging er allen andern Meistern in der Schweiz zeitlich weit voraus. Diese Seite seines Wesens fand im Verkehr mit Gönnern, wie Abt Ulrich Rösch, Bischof Hugo von Hohenlandenberg, Junker Rudolf Bruchly u. a. wohl besonders starke Förderung.

Wieweit der Umkreis der Haggenbergschen Möglichkeiten war, beweist der Umstand, daß diese profanen Malereien in Bezug auf Erfindung, Komposition und Zeichnung nicht hinter den Kirchenfresken zurückstehen. Im Gegenteil, hier scheint sich mir eine eigentliche, durch die religiösen Aufträge nur verdeckte Art, besonders deutlich bemerkbar zu machen. Gerade in diesen Arbeiten mag sich sein wahres Wesen am reinsten ausgesprochen haben.

Die letzte erhaltene Arbeit (wenn nicht die Fresken in Töß z. T. doch in das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zu rücken sind) stellen Malereien im Schlosse Hegi dar.[91])

Seit die Brüder Ulrich und Hugo von Hohenlandenberg auf Schloß Hegi wohnten, nahmen sie eine Reihe von Umbauten vor (worüber die aufschlußreiche Schrift des jetzigen Schloßbesitzers, Prof. Hegi, orientiert), deren Abschluß wohl durch das inschriftlich festgehaltene Datum 1496 bezeichnet wird.

In der sogenannten Vogtstube sind die breiten Laibungen eines großen Stichbogenfensters und die anstoßenden Teile des Zimmers mit den Allianzwappen Hohenlandenberg — Hegi und Hohenlandenberg — Mülinen, umgeben von saftvollem, rassigem Rankenwerk zu sehen. Nicht nur die stilisierten Nelken und Kornblumen erinnern an Hag-

[91]) Prof. Hegi, Schloß und Herrschaft Hegi (1925), p. 35/36.

genberg, sondern auch die prächtigen Wappen und die gebändigte Kraft des Ornaments, das unmittelbar an Ähnliches in Wiesendangen und Rüti anschließt.

Über dem Eingang zur obern Kapelle ist ferner in Umrissen die Halbfigur der Madonna auf dem Halbmond über dem vereinigten Wappen des Bistums Konstanz und der Landenberg zwischen den Patronen des Bistums, den Heiligen Konrad und Pelagius zu sehen. Zur Seite kniet der Stifter Bischof Hugo von Hohenlandenberg.

Andere Malereien fördern vielleicht die fortschreitenden Wiederherstellungsarbeiten zu Tage.

Wir sind am Ende des umfangreichen oeuvres dieses überaus tätigen Malers. Es bleibt uns nur noch die zerstörten oder unter der Tünche ruhenden Arbeiten, die ihm vermutlich zugewiesen werden dürfen, obwohl keinerlei Abbildung sie überliefert hat, zu erwähnen. Eine Charakteristik, wie sie sich aus den Malereien und den Urkunden ergibt, soll den Beschluß dieses Abschnittes bilden.

Dättlikon.[92]) Neben den zum Teil noch erhaltenen Wandgemälden des 14. Jahrhunderts fand sich noch eine (heute wieder übertünchte) Folge von Malereien aus späterer Zeit. Es handelt sich um eine Passion in acht Szenen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die Nüscheler an die Fresken im Kreuzgang des Klosters Töß erinnerten. Gegenüber waren Reste legendarischer Darstellungen aus anscheinend der nämlichen Zeit.

Fehraltorf.[93]) Im Chor standen annähernd lebensgroße Apostel mit Spruchbändern. Der Sockel darunter war (wie in Töß) mit Teppichmustern bemalt. Das Kreuzgewölbe enthielt die Evangelistensymbole und eine Krönung Mariae im Scheitel. Der Chorbogen war (wie in Rüti) mit den Halbfiguren kluger und törichter Jungfrauen geschmückt. Die Beschreibung Rahns paßt gut auf Haggenberg. Doch scheinen die Malereien schwächer als die in Veltheim gewesen zu sein.

Neftenbach.[94]) Das Beinhaus enthielt eine Apostelfolge. Die kleine Aquarellkopie der Antiquarischen Gesellschaft erlaubt keinerlei Schlüsse. Man weiß aber, daß dieses Thema von Haggenberg bevorzugt wurde. Und zudem war ja sein Bruder Heinrich Kirchherr von Neftenbach. Er konnte ihm den Auftrag wohl verschafft haben.

Wila.[95]) Hier war wiederum die ganze Kirche ausgemalt. Rahn unterschied „mindestens drei Epochen". Für Haggenberg kommt eine Apostelfolge in drei fast quadratischen Feldern in Frage, die Rahn in den Anfang des 16. Jahrhunderts setzte. Ein Sockel mit einem Tuchbehang erinnert wieder an Töß. Die Felder waren mit einfachen Bändern (wie Haggenberg sie ständig verwendet) eingerahmt. Landschaften hatten starken Anteil an der Bildwirkung, was an Wiesendangen gemahnt.

Zell.[96]) Neben den Malereien des 14. Jahrhunderts sind über dem Tabernakel Reste eines Pfingstbildes erkenntlich, das in die Zeit und die Art Haggenbergs weist. Bei dem heutigen Zustand wage ich aber nicht, mich hier näher zu entscheiden.

Turbental.[97]) Hier steht die Sache ungewiß. Erhalten sind nur noch die bemalten Schlußsteine. Die Kirche war aber eine der Stiftung der Herren von Hohenlandenberg, zu denen Haggenberg (durch die Malereien im Schloß Hegi und in Wiesendangen) in Beziehung stand. Eine Dekoration, die noch unter der Tünche liegen dürfte, ist durchaus anzunehmen. Eine Ausmalung des Chors samt dem Chorgewölbe mit dem

[92]) Rahn, Anz. 1897, p. 62.

[93]) Rahn, Anz. 1902/03, p. 45; Bachmann, Anz. 1916, p. 293.

[94]) Zeichenbücher der Antiquar. Gesellsch., Malerei und Schrift, I, III.

[95]) Rahn, Anz. 1902/03, p. 157.

[96]) Peterhans-Bianzano im Zeller Pfarrblatt, 1921, Nrn. 26 und 27. Ein Meistername, Michael Pfender, wird uns für 1478 durch einen Arbeitsvertrag überliefert (Zeitschrift für die Gesch. des Oberrheins, 1893, p. 125).

[97]) Konrad Escher, Wand- und Deckenmalerei, p. 103.

Datum 1517 ist überliefert, sodaß vielleicht eher an Lux Haggenberg zu denken wäre. —

Hans Haggenberg läßt sich 40 Jahre lang, von 1470 bis 1510, also gerade in jenen für die Entwicklung der spätgotischen deutschen Malerei entscheidenden Jahren, verfolgen. Er tritt als ein Fertiger vor uns. Eine Entwicklung läßt sich kaum feststellen. Es sei denn, daß seine letzten Werke räumlich entwickelter und naturgemäß durch lange Übung auch wirkungssicherer sind. Wir wissen nicht wo er gelernt hat. Und bei dem beklagenswert kleinen erhaltenen Bilderbestand des Konstanzerkreises (an den noch am ehesten zu denken wäre) in der fraglichen Zeitspanne, fehlt jeder stilistische Anknüpfungspunkt. Die Beziehungen zum Abte von St. Gallen, der in enger Verbindung zum Konstanzer Kunstkreis stand, legen diesen Zusammenhang nahe. Doch kämen wir in kaum lösliche chronologische Schwierigkeiten. Aus der ganzen Art seiner Malerei ergibt sich vielmehr, daß er gänzlich dem heimatlichen Boden entstammte, daß er bei einheimischen Meistern das Handwerk gelernt und sich dann völlig aus sich heraus entwickelt hatte. Er war ein angesehener Mann, Mitglied des großen Rates, des Stadtgerichts, der Rechnungsprüfungskommission und „Fürsprech vor Rat". Sein Bruder Heinrich, der Pfarrer, gehörte als Chorherr auf dem Heiligberg zu den Angesehenen der Stadt. Haggenberg hatte Umgang mit den hervorragendsten Geistern des Landes, mit dem vielseitig interessierten St. Galler Abte Ulrich Rösch, mit den ritterlichen Familien Winterthurs (Hug von Hegi, Junker Bruchly), dem weitgereisten Hugo von Hohenlandenberg, dem Bischof des größten deutschen Bistums und mit dessen Bruder Ulrich. Aus diesem Verkehr mit hochgestellten Herren, die mit der neuesten Bildung vertraut waren, fand er Zugang in humanistische Gedankenkreise und die absterbende Welt ritterlichen Lebens, die für diese Herren und Haggenbergs Kunst bezeichnend sind. Es ist kein Zufall, daß das St. Galler Wappenbuch gerade dem jungen Maximilian, dem „letzten Ritter" und dem größten Exponenten dieser romantischen Zeitströmung gewidmet ist. Haggenberg ist einer der letzten Vertreter jener höfisch-ritterlichen Kunst, wie sie von seinem Zeitgenossen, dem Hausbuchmeister, ähnlich vertreten wird und wie sie gerade in unsern Gauen immer einen guten Nährboden hatte. Man denke bei uns nur an den, Haggenberg künstlerisch verwandten, Lux Zeiner. Die eben damals aufkommende Sitte der Fenster- und Wappenschenkung ist nichts anderes, als der Ausdruck des ins Bürgerliche umgebogenen, romantisch-ritterlichen Geistes. Was die Gunst dieser einflußreichen und angesehenen Herren bei der Vergebung von Aufträgen bedeutete, kann man sich denken. Allein schon durch diese Beziehungen genoß Haggenberg eine Vorzugsstellung unter seinen Kollegen. Er hat sie allem Anschein nach aber auch verdient. Haggenberg muß besondere Schätzung als Heraldiker genossen haben. Er hat eine auffallende Menge prachtvoll stilisierter Wappen geschaffen. Auch seine kirchlichen Fresken sind erfüllt von diesem ritterlichen Wesen. Schlanke, biegsame Figürchen, die in ihren knappanliegenden Gewändern und spitzen Schuhen überlang aussehen, die in verrenkten, hin und wieder gar gezierten Bewegungen dastehen, stolze Wappen mit pompösem Zierat sind die Ausdrucksmittel dieser Kunst. Wieweit Haggenberg als Landschaftsmaler Bedeutung hat, ist schwer mehr festzustellen. Einzig die Wiesendanger Fresken gestatten uns, einen Einblick in diese Seite seiner Art. Auch hier hat man das Gefühl, einem fortschrittlich gesinnten, selbständigen Künstler gegenüberzustehen. Die Landschaft dient vielleicht mehr noch als Folie; sie entbehrt der Intimität. Sie ist aber klar und schlicht aufgebaut und bezeugt jedenfalls sein Interesse dafür. Er wird darin bei uns erst von einem Hans Leu übertroffen.

Neben dieser ritterlich-romantischen Seite wird aber ein merkwürdig früher, ganz selbständiger, renaissancemäßiger Zug deutlich.

Schon die Wappenkompositionen wirken in ihrer symmetrischen Anordnung auf den Blättern des St. Galler Bandes auffallend beruhigt und ausgewogen. Und die Ranken seines Ornamentwerks verraten bei aller drängenden Formphantasie den nämlichen Zug zum Gebändigten und Insichgeschlossenen. Ganz deutlich wird dieser Zug seines Wesens bei den Malereien des Hauses zum Waldhorn. Nicht nur das Thematische nimmt späterer Zeit das Beste vorweg: Weiberlist, „bella bachica", auch die Flächenaufteilung und die formale Einzelbehandlung sind erfüllt von diesem neuen Geiste. Wie da in einer Umrahmung eine Kanne über der andern steht, oder eine Raute an die andere gereiht ist, das nimmt Elemente der Kunst eines Hans Holbein und eines Christoffel Bockstorfer vorweg. Das ist völlig neu in seiner Zeit. Der Maler des von führenden Kunstzentren abgelegenen Winterthur war kein Zurückgebliebener; er war selber ein Führender. — Es ist sehr schade, daß wir von dieser und andern Arbeiten derart keine zureichenden Abbildungen haben. Wir wissen nichts Sicheres über die Wandaufteilung. Aber die wenigen Andeutungen lassen erkennen, daß sie in schon recht renaissancemäßigem Geiste erfolgte: Medaillons, Aufteilung in koordinierte Felder mit je zwei Figuren neben einem festen Zentrum. Auch die Gewandbehandlung zeugt für diesen neuen Geist: Es gibt (ganz unzeitgemäß) keine Faltenknicke, keine harten Brüche und wirren Stauungen. Vielmehr fließen die Gewänder frei und weich. In den langgestreckten Proportionen, den modischen Trachten, den spitzen Schuhen, war Haggenberg dagegen ganz ein Kind seiner Zeit. — Er war ein guter Charakteristiker. Es finden sich einige prächtige Köpfe unter seinen Arbeiten. Ebenso gut wie Propheten von herber Größe, die hinter Bernhard Strigels verwandten aber späteren Halbfiguren nicht zurückzustehen haben, gelingen ihm anmutige, schelmische Mädchendarstellungen, die an die fast 20 Jahre später liegende Holzschnittfolge Niklaus Manuels gemahnen. Immer aber bleibt er der großgesinnte Monumentalmaler. Das Einzelne soll nicht für sich selber wirken, sondern in Bezug aufs Ganze. Mit wenigen, sichern Strichen weiß er das Wesentliche treffend und sprechend auszudrücken. Eine gewisse spröde, gar nicht kleinliche Sachlichkeit kommt ihm dabei zu Hilfe.

Haggenberg hatte gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten. Die Ausmalungen folgen einem genau umgrenzten Programm, das sicher nicht ohne Einwirkung des weitbekannten Malers zustande kam. Er zieht dabei gewisse Themata mit besonderer Vorliebe vor, und zwar sind es gerade solche, denen ein gewisser ungewöhnlicher, lehrhafter oder dogmatischer, man möchte fast sagen, protestantischer Zug eignet. In Töß dominiert das Alte Testament an Umfang über das neue und die Heiligendarstellungen nehmen nur einen äußerst spärlichen Raum ein, ganz im Gegensatz zu den sonst durchaus in erster Linie stehenden Heiligenlegenden (wenn man sich nicht ausschließlich an Marienleben oder Passion hielt). Und wenn er einmal eine Legende zu illustrieren hat, so ist es die selten dargestellte, weitschweifige und abwegige von der Kreuzfindung. Seine besondere Liebe aber gilt neben den Aposteln der Darstellung von törichten und klugen Jungfrauen und von Propheten in Halbfigur. Dabei läßt er sie durchwegs aus großen Blütenkelchen aufsteigen, eine Merkwürdigkeit, die er meines Wissens nur mit dem sächsischen H. W. Meister teilt. Es scheint, als ob er die Halbfigur der ganzen geradezu vorgezogen habe, als ob er glaubte, mit Antlitz und Händen ein Wesen genügend charakterisieren zu können. Er liebt die Einzelfigur mehr als die vielfigurige Szene. Er weiß sie in großgesehenem, ausdrucksvollem Kontur zu eindringlicher Wirkung zu bringen. Schriftbänder und Spruchtafeln verwendet er dekorativ sehr geschickt zur Füllung leerer Flächen. Ein genrehafter, erzählfreudiger Zug war ihm eigen.

Haggenberg war einer der vorgerücktesten

und selbständigsten Maler seiner Zeit. Er war ein Freskenmaler großen Stils. Er ist lange nicht nach Gebühr bekannt. Er war als Ganzes gesehen die bedeutendste Künstlererscheinung auf zürcherischem Boden. In seiner schönen handwerklichen Gebundenheit steht er neben dem Berner Nelkenmeister und dem Memminger Yvo Strigel, in seiner heraldisch-ritterlichen Seite berührt er sich mit dem Hausbuchmeister, dem Mair von Landshut und z. T. wenigstens mit Lux Zeiner. —

Die Einflußsphäre des Zürcher Kunstkreises deckte sich nicht mit den heutigen zufälligen Kantonsgrenzen. Schon Haggenberg hatte mit seiner Tätigkeit in Wil und St. Gallen darüber hinaus gegriffen. Im Norden war Schaffhausen ein kleines, mit Konstanz in lebhafter Wechselwirkung stehendes, heute noch sehr unterschätztes Zentrum. Es strahlte nicht nur weit ins Schwäbische hinaus, sondern versorgte auch die angrenzenden Teile des Zürichbiets, besonders Rheinau. — Im Osten war das weithinwirkende Konstanz ein Zentrum hohen Ranges, dessen überragende Bedeutung erst durch die neuesten Forschungen klar wird. St. Gallen war nur eine Konstanzer Filiale ohne selbständige einheimische Künstler. Frauenfeld hatte um 1500 einen eigenen Maler Jörg Graf, der Mitglied der Zürcher Lux- und Loyenbruderschaft war, sonst aber doch wohl eher von Konstanz abhängig gewesen sein dürfte.

Da wir uns von der Tätigkeit des Malers Lux Haggenberg keine Vorstellung mehr bilden können, bleibt die Zuteilung der Wandmalereien im heute thurgauischen Kloster Tänikon[98]) ungewiß. Die Beziehungen gingen später, wie es die berühmte Passionsserie des Glasmalers Niklaus Bluntschli beweist, eher nach Zürich. Ob dies aber schon für die Zeit vor der Reformation zutrifft, scheint mir fraglich zu sein. Die unter der Äbtissin Anna Wälter erfolgte Ausmalung mit lebensgroßen Figuren des (unter ihr zwischen 1504 und 1521 erbauten) Kreuzganges jedenfalls, lassen sich, nach der einzigen erhaltenen Szene zu schließen, nirgends in Zürich anknüpfen.

In einem Bogenfeld sind in synchronistischer Weise drei Stationen der Passion dargestellt. Links wird Christus von Schergen in Landsknechtstracht entkleidet, rechts ans Kreuz genagelt, im Mittelgrund stehen die trauernden Frauen und hinten ist die Kreuzigung zu sehen. Links unten kniet die Stifterin Anna Wälter. In der wenig späteren Klosterchronik wird das Bild beschrieben und dabei vermerkt, daß es sich über dem Grab der Äbtissin in einem Winkel des Kreuzganges befand. — Entstehungszeit um 1520.

Über die Zugehörigkeit der interessanten Freskenfolge in Tufertswil bin ich mir noch im Unklaren.

Weiter südlich scheint Rapperswil in spätgotischer Zeit ein kleines Zentrum gebildet zu haben. Neben dem merkwürdigen Holzschneider Fyrabet, waren dort einige Maler zu Hause, die zu unsern besten gehörten. Ihr Einflußkreis umfaßte das Gebiet des obern Zürichsees, das Gaster und das Seeztal. Rüti dagegen scheint sie nicht beschäftigt zu haben.

Ob Glarus damals künstlerisch zum Zürcher Hinterland gehörte, wie man annehmen möchte, muß bei dem heutigen Bilderbestand und den spärlichen übrigen Quellen ungewiß bleiben.

Der historische Verein des Kantons Glarus verwahrt in seinen Sammlungen zwei über die Stürme der Reformationszeit gerettete Altäre. Von einem kleineren haben sich die beiden Flügel erhalten. Außen sind die Heiligen Georg und Martin, innen die Verkündigung dargestellt. Er ist leider arg zerstört und recht schwach. Erfreulicher ist eine große Tafel des zweiten Flügelaltars, welche außen die Heiligen Katharina und Barbara, innen Antonius abbas und Sebastian zeigt. Die Malereien sind in ihrer sympathischen, herben Derbheit keineswegs gering zu schätzen.

[98]) Thurgauische Beiträge, 1921.

Zusammenhänge mit Zürich sind nicht zu erkennen, was freilich bei dem sehr fragmentarisch erhaltenen Bestand der Zürcher Malerei nicht allzu viel besagen will. Auch die Meister der interessanten Wandgemälde in der Heiligkreuzkapelle zu Mels[99]) (von der Hand A ein Klappaltar aus Flums von 1504 im Landesmuseum) und auf Schloß Sargans scheinen nicht mit Zürich zusammenzuhängen.

Daß Glarus aber Beziehungen künstlerischer Art zum Zürichbiet unterhielt, geht aus dem Auftrag an Lux Haggenberg im weitabgelegenen Winterthur hervor. Man darf aus dieser aufschlußreichen Nachricht schließen, daß es damals in Zürich, wohin die natürlichen Verbindungen weisen, keinen oder keinen ebenbürtigen Bildhauer gab.

Das weite Gebiet Graubündens war künstlerisch in erster Linie von Konstanz abhängig.[100]) Nach der Jahrhundertwende trat dazu der starke Export seeschwäbischer und allgäuischer Schnitzaltäre. Zürich hatte einzig durch die Glasmaler einen gewissen Einfluß auf das Churer Bistum. Ludwig Funk wurde schon 1490 vom Rat in Zürich nach Chur als guter Meister empfohlen. Und drei 1503 datierte Scheiben, die der Funkwerkstatt angehören, aus der Kirche von Valendàs (heute auf Schloß Eugensberg) beweisen neben einigen anderen späteren Glasgemälden im rhätischen Museum, daß Graubünden Abnehmer von Zürcher Glasmalerarbeiten war. Daß dagegen von Zürich aus auch Gemälde nach Graubünden geliefert wurden, läßt sich nicht nachweisen und ist auch nicht wahrscheinlich, da ja Gemälde, wenn es sich nicht um Fresken handelte, damals nur als Teile von Altären entstanden. Und Bildhauer, die als Hersteller von Schnitzfiguren des Schreins in Frage gekommen wären, gab es damals in Zürich kaum. Das beweist wohl auch deutlich der Auftrag des Glarner Rates an den Lux Haggenberg im abgelegenen Winterthur.

Der Altarflügel aus Arth mit der Verkündigung und dem hl. Georg im Landesmuseum[101]) wies Buchner überraschenderweise als eine Arbeit des Ulrich Mair von Kempten nach, wodurch der allgäuische Altarexport auch für die Innerschweiz feststeht. Der Vorderseite stehen zwei Verkündigungen der Donaueschinger Galerie[102]) nahe (Nrn. 12 und 20), die ihrerseits aus der Schweiz zu kommen scheinen, stilisstisch nahe. Wartmann stellte Einflüsse des E S fest.

Der Wallenstädter Altar, in den sich das Landesmuseum und die Sammlung in Donaueschingen teilen, steht merkwürdig vereinzelt da. Dr. Ferdinand Keller, der die heute in Donaueschingen befindlichen Stücke 1873 verkaufte, machte die Angabe, der Altar stamme aus Wallenstadt. Es ist möglich, daß Wallenstadt damals in den Zürcher Auswirkungskreis gehörte; ich glaube aber nicht, daß diese sehr provinziellen Malereien von Zürich aus geliefert wurden.

Der Altar läßt sich aus den erhaltenen Stücken rekonstruieren. Seine Form muß eine ungewöhnliche gewesen sein. Das Landesmuseum besitzt fünf Tafeln mit je zwei Heiligen: Sebastian und Leonhard, Genoveva und Agnes, Jodokus und Antonius Eremita, Petrus und Paulus Erasmus und unbestimmter Bischof;[103]) die Donaueschinger Galerie hat die drei Gegenstücke mit den Heiligen Barbara und Katharina, Dorothea und Margaretha, Laurentius und Andreas.[104])

Es sind qualitativ sehr mäßige, zudem schlecht erhaltene Arbeiten eines archaisierenden Meisters um 1470, der auf der Stilstufe eines Konrad Witz stehen geblieben war. Max Lehrs stellte auch in diesem Fall Einwirkungen des

[99]) Konrad Escher im Anzeiger 1907, p. 114 u. ff.

[100]) Gerade die restaurierten, datierbaren Altäre im Dom zu Chur belegen diese Zusammenhänge mit Konstanz.

[101]) Zürcher Ausst.-Kat. 1921, Nr. 180. Maße 176×113.

[102]) Feuersteins Donaueschinger Katalog, Nrn. 12 u. 20.

[103]) Zürcher Ausst.-Kat., Nrn. 185—188, 219. Maße: 86 × 109.

[104]) Donaueschinger Kat., Nrn. 116—118. Maße: 86 × 109.

Meisters E S fest.[105]) Verwandtes läßt sich in unserer Gegend nicht nachweisen. Das bayrische Nationalmuseum besitzt zwei Gemälde ähnlicher Art, die es immerhin nicht ausschließen, daß der Maler des Wallenstädter Altars aus der Memminger-Gegend stammt.[106])

Ebenso hat es sich herausgestellt, daß das Gebiet der Innerschweiz nicht, wie man bisher annahm, zur Zürcher Einflußsphäre gehörte. Alle die gar nicht so wenigen Malereien in den Kantonen Zug, Luzern, Unterwalden, Schwyz und Uri haben mit Zürich nichts zu tun. Dies sei auch im Gegensatz zu der in meinem Hans Leu-Aufsatz vertretenen Meinung festgestellt.

Luzern und in kleinerem Umfang auch Zug waren von etwa 1450 an Zentren für sich, die die ganze Umgebung versorgten. Es sind uns genügend Namen und genügend Werke überliefert, um zu dieser Erkenntnis zu gelangen. Die Malerei von Luzern und Zug verdient für sich allein behandelt zu werden.[107]) Es lebten neben bescheidenern ein paar Meister da, die vor keinem Zürcher Kollegen zurückzustehen hatten und unter die besten unserer Künstler zu rechnen sind. Luzern war damals keineswegs zurückgebliebene Provinz. Es war rassiger und bodenständiger als Zürich.

Dagegen gehörte Baden mit Wettingen, wie wir bereits sahen, und vielleicht weitere Teile des angrenzenden heutigen Aargau zum Zürcher Bereich. Das geht schon aus dem Altar des Nelkenmeisters in der Mattenkirche, sowie dem Eberler-Altar, deutlicher noch aus den Glasgemälden des einzigartigen Wettinger Kreuzganges hervor. Außer diesen beiden Altarwerken sind hier nur noch die Freskomalereien über dem Eingang zum linken Seitenchor der Wettinger Klosterkirche zu erwähnen. Auf der Innenseite eines Spitzbogens sind in Halbfigur die klugen und die törichten Jungfrauen dargestellt. Je fünf der Jungfrauen stehen links und rechts abwechselnd vor rotem und blauem Grund, oben von kräftigem (gelbbraunem) Laubwerk umrahmt. Es sind derbe, gesunde Gestalten, die sich sicher bewegen, bald im Profil, bald von der Seite gesehen. Die beachtenswerten, leider verwaschenen Malereien sind um 1520 entstanden. Beziehungen wären am ehesten zum Heiligen Pankraz im Großmünster zu erkennen.

* * *

Mit den bisher behandelten Arbeiten hat die eigentliche altzürcherische Malerei ein jähes Ende gefunden. Zwingli kam und mit ihm die Reformation. Die Altarstiftungen hörten auf. Der Bildersturm entfernte rücksichtslos jede Erinnerung an den alten Glauben. Altäre wanderten auf den Scheiterhaufen. Fresken wurden übertüncht, Glasgemälde zerschlagen. Die Künstler mußten umlernen, wenn sie nicht in altgläubige Orte liefern oder (wie nach Luzern) wegziehen konnten. Die einzigen Gebiete, die ihnen noch blieben, waren das Porträt, die Buchillustration, die heraldische Wappenscheibe und dekorative Aufträge. Erst ein neues Geschlecht konnte sich mit diesen Tatsachen abfinden. Damals zogen die meisten vor, irgend ein kleines städtisches Ämtchen zu erlangen. Die bösen Worte eines Hans Leu von 1525 gegen Zwingli, als desjenigen, der ihn seines Brotes beraubt hatte, sind wohl verständlich und sprechen für viele seiner Kollegen. — Was jetzt noch an Zürcher Kunst zu erwähnen ist, hängt nur sehr schwach mit der früheren Produktion zusammen und ist etwas grundsätzlich anderes.

[105]) Max Lehrs, Gesch. des Kupferstichs. Textband 2, Nr. 213.

[106]) Gemäldekatalog des bayrischen Nationalmuseums, Nrn. .

[107]) Hugelshofer in der Durrer-Festschrift (Geschichtsfreund 1927).

Curriculum vitae.

Am 1. April 1899 wurde ich in Basel geboren. Volks- und Mittelschule besuchte ich in Frauenfeld. Das Maturitätszeugnis datiert vom Herbst 1918. Hierauf bezog ich die Universität Zürich. Anfänglich mehr allgemeinen Interessen gehorchend, ging ich in der Folge zum Studium der Kunstgeschichte über. Nacheinander bezog ich die Universitäten München, Zürich, Wien, Berlin und wieder Zürich. Ich hörte die Professoren Zemp, Wölfflin, Lehmann, Escher, Schlosser, A. L. Mayer, Goldschmidt; Waser, Loewy, Noack; Frey, Ermatinger, Fäsi; Gagliardi, Meyer von Knonau, Buchner, Dopsch.

Ausgedehnte Studien, deren Ergebnisse z. T. in einer Reihe von Aufsätzen in in- und ausländischen Fachzeitschriften niedergelegt sind, führten mich wiederholt in alle umliegenden Länder. Der systematischen Beschäftigung mit altschweizerischer Kunst entstammt neben einem 1924 erschienenen Büchlein gleichen Titels u. a. die vorliegende Arbeit.